Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н.Ельцина
Институт гуманитарных наук и искусств

О. Н. ТУРЫШЕВА

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

Реализм

Учебное пособие

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Учебное пособие предлагает сжатое освещение вопросов, связанных с развитием французской и английской литератур указанного эстетического направления. Помимо изложения историко-литературного материала пособие содержит фрагменты из художественных произведений, которые становятся предметом подробного аналитического разбора.

- О. Н. Турышева
  - Предисловие
  - Введение
  - ФРАНЦУЗСКИЙ РЕАЛИЗМ
    -
    - Французский реализм 1830–1840-х годов
      - Фредерик Стендаль (1783–1842)
      - Оноре де Бальзак (1799–1850)
      - Проспер Мериме (1803–1870)
    - Французский реализм 1850–1860-х годов
      - Гюстав Флобер (1821–1880)
      - Шарль Бодлер (1821–1867)
  - АНГЛИЙСКИЙ РЕАЛИЗМ
    -
    - Чарльз Диккенс (1812–1870)
    - Уильям Мейкпис Теккерей (1811–1863)
    - Шарлотта Бронте (1816–1856)
  - Список литературы
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6

О. Н. Турышева
История зарубежной литературы XIX века: Реализм

Предисловие

Учебное пособие предназначено для студентов гуманитарных факультетов. В соответствии с замыслом автора, оно может составить важное подспорье в изучении данной дисциплины, касающейся сложного художественного и эстетического материала. Этому замыслу подчинена и структура книги: в отличие от других учебников, посвященных историко-литературному обзору словесности данного периода, наше учебное пособие содержит объемные фрагменты художественных текстов. Мы отбирали фрагменты, принципиально важные для понимания своеобразия художественного мира каждого автора и той философской концепции, которая нашла свое выражение в его творчестве. При этом анализируемый материал мы ограничили только одним, самым значимым произведением того или иного писателя.

Анализ этого произведения всегда предвосхищает разговор об оригинальной авторской эстетике и необходимый для ее освоения набор фактов биографического и исторического характера.

Еще одно ограничение касается привлечения материала только двух национальных литератур: французской и английской. Это связано с тем, что в своем наиболее последовательном варианте зарубежный реализм представлен в словесности именно этих европейских стран.

Думается, что данное учебное пособие сможет поспособствовать не только непосредственному изучению реалистической литературы Франции и Англии, но и даст пищу для размышлений над спецификой словесности русского реализма, а также словесности аналогичного периода Германии, Австрии и Америки. Необходимую поддержку этим размышлениям читатель найдет в библиографическом разделе учебного пособия. Самостоятельность учебной работы студента также поддерживает и то, что в изложении разных интерпретаций одного и того же текста мы не стремились к обозначению тех, которые студент должен предпочесть в обязательном порядке. Приводя разные, подчас противоположные точки зрения на один и тот же предмет (например, загадочное название произведения или загадочный поступок героя), мы хотели бы предоставить нашему читателю возможность творческого поиска собственного мнения. При этом особенно хочется подчеркнуть, что адекватность собственной интерпретации возможно измерить только внимательным прочтением полного текста произведения.

Введение

К определению понятия.

Относительно содержания понятия «реализм» исследователи до сих пор ведут споры. В рамках традиционной точки зрения реализм рассматривается как литературное направление, пришедшее на смену романтизму и становящееся в напряженном диалоге с ним.

В соответствии с популярной сейчас концепцией развития литературы в XIX веке понятием «реализм» принято обозначать не самостоятельное литературное направление, а литературное течение, возникшее внутри романтизма. В рамках данной теории всю литературную эпоху XIX века исследователи определяют как эпоху романтическую, при этом выделяя внутри нее ряд сосуществующих и эстетически связанных друг с другом течений. В европейских литературах это собственно романтизм (конец XVIII века – 30–40-е годы XIX века), реализм (30–40-е – 60–70-е годы XIX века), а также течения, сложившиеся в конце XIX века: натурализм, символизм, импрессионизм, неоромантизм и другие. Согласно этому взгляду, реализм является доминирующим течением в литературе второй половины XIX века.

Данная точка зрения возникла в современной науке на почве обнаружения сущностных сходств в поэтике и тематике разных течений литературы XIX века. Однако эстетические концепции, выработанные в рамках этих течений, обладают и серьезными отличиями. На специфике изображения человека в литературе реализма мы и остановим первоначально внимание нашего читателя.

Идеология, определившая становление реализма.

Литература реализма отражает характерное для эпохи второй половины XIX века представление о человеке. В его основе лежит идея социальности человеческой личности. Эта идея складывается в полемике с тем пониманием человека, которое питало романтическую литературу. Идеологию романтиков, напомним, отличал культ самодостаточного и активного героя, противопоставляющего себя реальной действительности и самостоятельно формирующего обстоятельства своей жизни. Реалисты, наоборот, рассматривают человека как существо социальное, то есть вписанное в контекст общественной жизни и во всех своих проявлениях обусловленное социальными обстоятельствами.

Данная концепция сложилась под влиянием позитивизма, который принято рассматривать в качестве философской основы

реализма. Это философское учение возникло в западноевропейской мысли начала XIX века. Его специфическим предметом стала современная социальная жизнь. Позитивисты стремились обнаружить те закономерности, которым в своем развитии подчиняется общество и под действием которых складывается поведение человека в нем.

Центральную идею позитивизма составляет тезис о том, что в социальном мире действуют закономерности, подобные тем, которые определяют жизнь природы, и, следовательно, все происходящее с человеком в обществе можно объяснить «естественными» (как позднее скажет французский философ Ипполит Тэн), объективными причинами. К таким причинам позитивисты относили особенности национального характера, географическую и климатическую среду, историческую ситуацию и, главное, социальный статус человека и социальный контекст его жизни.

В намерении выявить и описать эти закономерности позитивисты обращаются к результатам самых современных научных исследований в области истории, этнографии, естествознания. Так, историческая наука 30–40-х годов XIX века «снабдила» позитивизм идеей классовой структуры общества. Эта идея позволила позитивистам выстраивать объяснение поведения человека на основе его сословной принадлежности. А стремительно развивающееся в первой половине XIX века естествознание было воспринято позитивизмом как ключ к объяснению самых разных особенностей европейской жизни того времени. Такие характерные для срединных десятилетий XIX века процессы, как распространение рыночных отношений, формирование среднего класса, буржуазные революции, рост производства и городов, позитивисты склонны были описывать по аналогии с теми природными закономерностями, которые Ч. Дарвин вывел в своей эволюционной теории. Хотя его труд «Происхождение видов путем естественного отбора» вышел в 1859 году, похожие идеи ранее были высказаны рядом других биологов, на достижения которых позитивисты и опирались в своих размышлениях об обществе, начиная уже с первых десятилетий XIX века.

С точки зрения философа Огюста Конта, который является основоположником позитивизма во Франции, наука (в отличие от религии и идеалистической философии романтизма) обеспечивает человека «позитивным», то есть достоверным, практическим, полезным знанием о мире. Поэтому философия, ориентированная на научный анализ социальной жизни, и получила название «позитивизм».

Эстетика реализма.

Эстетику реализма образует взгляд на литературу как научную (в позитивистском смысле этого слова) форму знания о мире и человеке. Поэтому основу эстетики реализма составляет установка на достоверное, правдивое, объективное изображение реальной действительности. Декларация такого изображения отличает взгляды многих писателей-реалистов. Так, О. де Бальзак цель литературы связывает с тем, чтобы «изображать явления такими, какие они есть». При этом он именует себя «секретарем, пишущим под диктовку Современности». Это самоопределение выразительно демонстрирует выше обозначенную позицию: Бальзак как бы отказывается от собственного авторства, присваивая его само́й действительности. Другое яркое выражение данной эстетической позиции находим в знаменитом пассаже из романа Ф. Стендаля «Красное и черное», где автор уподобляет свое произведение зеркалу, которое «наводится на большую дорогу»: «Роман – зеркало, с которым идешь по большой дороге. То оно отражает лазурь небосвода, то грязные лужи и ухабы».

Ролан Барт, французский философ культуры и литературы, воплощение данной установки в творчестве писателей-реалистов назвал «эффектом реальности». Конкретизируем, в совокупности каких эстетических принципов в литературе реализма достигается данный эффект.

1. Принцип детерминации[1]. Данный принцип подразумевает изображение человека как существа, чья судьба целиком обусловлена социальными факторами: происхождением, средой, обстоятельствами. В рамках этой идеи реализм полемизирует с романтическим принципом изображения человека: в литературе романтизма герой фигурировал как независимый и самостоятельный субъект. В реализме, наоборот, поступок героя трактуется не как следствие его свободного личностного выбора, а как следствие того принуждения, которое в отношении него совершает общество, «приспосабливая его к своим нуждам», по выражению Бальзака.

2. Принцип типизации. Данный принцип подразумевает изображение человека как существа социально типического. В отличие от литературы романтизма, в центре интереса которой находился исключительный герой, носитель уникальной индивидуальности, реалистическая литература обращается к типам. Ее героем становится человек, представляющий определенный социальный или психологический тип. История такого персонажа, по замыслу писателей-реалистов, должна демонстрировать закономерную (для данного типа) логику развития характера и судьбы человека в современном мире.

Недаром центральную тематику реалистической литературы образуют сквозные, универсальные темы: тема утраты иллюзий, тема нравственного поражения, шире – тема становления и социализации молодого человека (или молодой женщины).

3. Принцип аналитизма. Данный принцип подчеркивает исследовательское отношение писателя-реалиста к предмету изображения – к современной ему действительности. Бальзак определил этот принцип как стремление «ухватить скрытый смысл» реальной жизни, «изучить [ее] начала и причины». Напомним, что романтики, если и обращались к реальности, то часто трактовали ее как мистически враждебную человеку и неподвластную его пониманию (например, в творчестве Т. А. Гофмана). Подобная позиция в эстетике реализма сменяется сознательным намерением выявить тот «объективный закон» (выражение Гюстава Флобера), которому подчиняется и жизнь всего общества, и частная жизнь отдельного человека. Поэтому особым объектом аналитического изображения в литературе реализма становится психология героя, особенности которой трактуются либо как следствие подчинения человека «объективному закону», либо как следствие сопротивления его принуждающей власти.

4. Принцип универсализма. В основе данного принципа лежит установка на максимально полное изображение общественной жизни. Данный принцип выразительно представлен, например, в эстетике Бальзака, который признавался, что им руководит «навязчивая идея изобразить все общество в целом». Другую модификацию этого принципа находим в эстетике Г. Флобера: для него универсальное изображение жизни означает изображение ее в совокупности всех сторон – в том числе самых низких и вульгарных, то есть тех, которые ранее было не принято описывать в художественном произведении.

В рамках данной эстетики сложились следующие общие черты реалистической литературы:

– углубленный психологизм (выявление глубинного содержания внутренней жизни человека);

– критический пафос, серьезное и трагическое изображение положения человека в буржуазном мире;

– максимально детализированное – в совокупности самых, казалось бы, незначительных черт – изображение реальности.

В то же время универсальные эстетические принципы реализма нашли самые оригинальные формы художественной реализации в творчестве разных писателей.

ФРАНЦУЗСКИЙ РЕАЛИЗМ

Первоначально напомним основные события французской истории, которые являются предметом осмысления в литературе реализма или с которыми связано само его развитие.

1804–1814 гг. – период правления Наполеона (Первая империя).

1814–1830 гг. – период Реставрации (восстановления на престоле династии Бурбонов, свергнутой Великой французской революцией).

1830 г. – падение режима Реставрации в результате Июльской революции и установление Июльской монархии.

1848 г. – падение Июльской монархии в результате Февральской революции и создание Второй республики.

1851 г. – установление Второй империи в результате государственного переворота и приход к власти Наполеона III.

1870 г. – поражение в войне с Пруссией, отстранение от власти Наполеона III и провозглашение Третьей республики.

1871 г. – Парижская коммуна.

Формирование французского реализма приходится на 30–40-е годы. В это время реализм еще не противопоставлял себя романтизму, а плодотворно с ним взаимодействовал: по выражению А. В. Карельского, он «вышел из романтизма, как из своего детства или юности». Взаимосвязь раннего французского реализма с романтизмом отчетлива в раннем и зрелом творчестве Фредерика Стендаля и Оноре де Бальзака, которые, кстати, и не называли себя реалистами. Сам термин «реализм» в отношении к рассматриваемому явлению в литературе возник значительно позднее – в конце 50-х годов. Поэтому на творчество Стендаля и Бальзака он был перенесен ретроспективно. Эти авторы стали считаться основоположниками реалистической эстетики, хотя вовсе и не порывали с романтизмом: они использовали романтические приемы при создании образов героев и разрабатывали универсальную тему романтической литературы – тему протеста личности против общества. Стендаль вообще именовал себя романтиком, хотя предложенная им трактовка романтизма очень специфична и очевидно предвосхищает становление нового, позднее названного реалистическим, течения во французской литературе. Так, в трактате «Расин и Шекспир» он определил романтизм как искусство, которое должно удовлетворять запросы публики на понимание са́мой современной жизни.

Открытая полемика с романтизмом и отказ от романтической

поэтики возникает позднее – в рамках следующего периода в развитии реалистической литературы. Этот период, хронологические рамки которого 50–60-е годы, отделяет от раннего реализма Февральская революция 1848 года – так называемый «демократический протест», преследовавший своей целью ограничение власти аристократии и потерпевший поражение. Поражение революции, установление Второй империи и наступление после 1850 года эпохи консерватизма и реакции вызвали серьезные изменения в мироощущении французских писателей и поэтов, окончательно дискредитировав романтический взгляд на мир. Отражение данного мировоззренческого сдвига в литературе мы рассмотрим на примере творчества Гюстава Флобера и Шарля Бодлера.

Французский реализм 1830–1840-х годов

Фредерик Стендаль (1783–1842)

Основные факты биографии и творчества .

Стендаль родился в провинциальном городе Гренобль. Покинув родной город в 16-летнем возрасте в тщеславной надежде сделать столичную карьеру, он в 17 лет поступает на службу в наполеоновскую армию и в должности аудитора и интенданта участвует во всех европейских компаниях Наполеона, начиная с его итальянских походов и заканчивая войной против России 1812 года. Он был свидетелем Бородинского сражения и лично испытал все ужасы отступления Наполеона из России, которые подробно описал в дневниках, впрочем, достаточно иронически. Так, свое участие в русском походе он сравнил с глотком лимонада. Подобную иронию в описании глубоко трагических событий биографы Стендаля объясняют защитной реакцией потрясенного сознания, пытающегося в иронии и браваде справиться с травматическим опытом.

«Наполеоновский» период закончился семилетней «эмиграцией» Стендаля в Италию. Глубокое знание итальянского искусства и восхищение итальянским национальным характером обусловило важнейшую и сквозную тематику последующего творчества Стендаля: противопоставление итальянцев как носителей цельной, страстной натуры французам, в национальной природе которых тщеславие, по мысли Стендаля, уничтожило способность к бескорыстию и страсти. Подробно эта идея развивается в трактате «О любви» (1821), где Стендаль любви-страсти (итальянскому типу любви) противопоставляет любовь-тщеславие (французский тип чувства).

После установления Июльской монархии Стендаль служил французским консулом в Италии, чередуя дипломатические обязанности с литературной деятельностью. Помимо искусствоведческой, автобиографической, биографической и путевой публицистики, Стендалю принадлежат произведения новеллистические (сборник «Итальянские хроники» (1829)) и романные, самые знаменитые из которых – «Красное и черное» (1830), «Красное и белое» (не законч.), «Пармская обитель» (1839).

Эстетика Стендаля сложилась под влиянием того опыта, который стал результатом его участия в русском походе Наполеона. Главный эстетический труд Стендаля – трактат

«Расин и Шекспир» (1825). В нем поражение Наполеона трактуется как поворотная дата в истории литературы: по Стендалю, нация, пережившая крушение императора, нуждается в новой литературе. Это должна быть литература, нацеленная на правдивое, объективное изображение современной жизни и постижение глубинных законов ее трагического развития.

Размышления Стендаля относительно способов достижения этой цели (цели объективного изображения современности) содержатся уже в его ранних дневниках (1803–1804). Здесь Стендалем была сформулирована доктрина личностной самореализации в литературе. Ее название – «бейлизм» – он образовал от собственного имени Анри Бейль («Стендаль» – один из многочисленных псевдонимов писателя). В рамках бейлизма литературное творчество рассматривается как форма научного знания о человеке, то есть как способ изучения объективного содержания жизни человеческой души. С точки зрения Стендаля, такое познание могут обеспечить позитивные науки, и в первую очередь математика. «Приложить математику к человеческому сердцу» – так писатель формулирует суть своего метода. Под математикой в данной фразе подразумевается строго логический, рациональный, аналитический подход в исследовании человеческой психики. По Стендалю, следуя таким путем, можно выявить те объективные факторы, под действием которых складывается внутренняя жизнь человека. Размышляя о таких факторах, Стендаль особенно настаивает на роли климата, исторических обстоятельств, общественных законов и культурных традиций. Самый яркий образец приложения «математического» метода к сфере чувств – это трактат «О любви» (1821), где Стендаль анализирует любовь с точки зрения универсальных законов ее развития. Одна из центральных идей этого трактата связывает особенности переживания любовного чувства с принадлежностью к национальной культуре. Влюбленный человек рассматривается Стендалем как носитель национального характера, почти полностью определяющего его любовное поведение.

Таким образом, анализ психологии человека посредством исследования внешних детерминант его поведения с опорой на достижения и методы науки – это, по Стендалю, необходимое условие осуществления проекта литературы как формы объективного знания о сути настоящей жизни. Именно в такой литературе нуждаются современники, пережившие революцию и поражение Наполеона. Эти события французской истории, по Стендалю, отменили и актуальность классицизма (ведь ему не свойственно правдоподобие в изображении конфликтов), и

актуальность романтического письма (оно идеализирует жизнь). Стендаль, правда, также называет себя романтиком, но смысл в это самоназвание он вкладывает другой, нежели тот, который был закреплен за романтизмом в 1820–30-е годы. Для него романтизм – это искусство, способное сказать нечто существенное о современной жизни, ее проблемах и противоречиях.

Декларацию такого понимания литературы, полемизирующего с романтическим отказом изображать прозу жизни, Стендаль осуществляет и в романе «Красное и черное».

Сюжет романа состоит в описании пяти лет из жизни Жюльена Сореля – молодого человека низкого социального происхождения, одержимого тщеславным намерением занять достойное место в обществе. Его цель – не просто социальное благополучие, а осуществление предписанного самому себе «героического долга». Этот долг Жюльен Сорель связывает с высокой самореализацией, пример которой находит в фигуре Наполеона – «безвестного и бедного поручика», который «сделался владыкой мира». Желание соответствовать своему кумиру и «завоевать» общество – основные мотивы поведения героя. Начав свою карьеру с должности гувернера детей мэра провинциального города Верьера, он достигает поста секретаря у парижского аристократа маркиза де Ла-Моль, становится женихом его дочери Матильды, но погибает на гильотине, будучи осужден за покушение на убийство своей первой возлюбленной, матери своих верьерских учеников г-жи де Реналь, которая невольно разоблачила его в глазах г-на де Ла-Моля как корыстного соблазнителя его дочери. Рассказ об этой пусть исключительной, но частной истории сопровождается подзаголовком «Хроника XIX века». Такой подзаголовок присваивает трагедии Жюльена Сореля огромное типическое звучание: речь идет не о судьбе отдельного человека, а о самой сути положения человека во французском обществе эпохи Реставрации. Средством осуществления своих честолюбивых притязаний Жюльен Сорель выбирает лицемерие. Иного способа самоутверждения в обществе, которое ставит права человека в прямую зависимость от его социального происхождения, герой не предполагает. Однако избранная им «тактика» вступает в конфликт с его естественной нравственностью и высокой чувствительностью. Испытывая отвращение к избранным средствам достижения цели, герой все-таки практикует их, рассчитывая на то, что разыгрываемая им роль обеспечит ему успешную социализацию. Внутренний конфликт, переживаемый героем, можно описать как противоборство в его сознании двух моделей – Наполеона и Тартюфа: образцом осуществления

«героического долга» Жюльен Сорель считает Наполеона, но «учителем» своим называет Тартюфа, тактику поведения которого и воспроизводит.

Однако этот конфликт в сознании героя все-таки находит свое постепенное разрешение. Это происходит в эпизодах, описывающих его преступление и последовавшие за ним тюремное заключение и суд. Изображение самого преступления в романе необычно: оно не сопровождается каким бы то ни было объяснительным комментарием со стороны автора, поэтому мотивы покушения Жюльена Сореля на г-жу де Реналь кажутся непонятными. Исследователи творчества Стендаля предлагают ряд версий. В соответствии с одной из них, выстрел в г-жу де Реналь – это импульсивная реакция героя на разоблачение, справедливость которого он не может не признать, и в то же время импульсивное выражение разочарования в «ангельской душе» г-жи де Реналь. В состоянии злого отчаяния герой, дескать, впервые совершает поступок, не контролируемый разумом, и впервые поступает соответственно своей страстной, «итальянской» натуре, проявления которой до сего момента он подавлял в угоду карьерным целям.

В рамках другой версии преступление героя трактуется как сознательный выбор, сознательная попытка в ситуации катастрофического разоблачения все-таки осуществить предписанный себе долг высокой самореализации. В соответствии с этой трактовкой, герой сознательно выбирает «героическое» самоуничтожение: в ответ на выгодное предложение маркиза де Ла-Моль, который готов заплатить Жюльену за обещание оставить Матильду, герой и стреляет в госпожу де Реналь. Этот безумный, казалось бы, поступок, по замыслу героя, должен развенчать все подозрения о том, что им двигала низменная корысть. «Меня оскорбили самым жестоким образом. Я убил», – скажет он позднее, настаивая на высоком содержании своего поведения.

Тюремные размышления героя свидетельствуют о том, что он переживает переоценку ценностей. Наедине с самим собой Сорель признается в том, что направленность его жизни была неверной, что он подавлял единственно подлинное чувство (чувство к госпоже де Реналь) в угоду ложным целям – целям успешной социализации, понятой как «героический долг». Результатом «духовного просветления» героя (выражение А. В. Карельского) становится отказ от жизни в обществе, так как оно, по мысли Жюльена Сореля, неизбежно обрекает человека на лицемерие и добровольное искажение своей личности. Герой не принимает возможности спасения (оно вполне достижимо ценой покаяния) и

вместо повинного монолога произносит обвинительную по адресу современного общества речь, тем самым сознательно подписывая себе смертный приговор. Так, крушение идеи «героического долга» обернулось, с одной стороны, восстановлением подлинного «я» героя, отказом от маски и ложной цели, а с другой стороны, тотальным разочарованием в общественной жизни и сознательным уходом из нее под знаком безусловно героического протеста.

Отличительная черта стиля Стендаля в романе «Красное и черное» – углубленный психологический анализ. Его предметом является не просто психология и сознание человека, находящегося в конфликте с социальным миром и с самим собой, но его самосознание, то есть понимание самим героем сути тех процессов, которые происходят в его душе. Сам Стендаль свой стиль из-за ориентации на изображение внутренней жизни рефлексирующего героя назвал «эготическим». Этот стиль находит свое выражение в воспроизведении борьбы двух противоположных начал в сознании Жюльена Сореля: возвышенного (естественное благородство натуры героя) и низменного (лицемерная тактика). Недаром в название романа вынесена оппозиция двух цветов (красного и черного), возможно, она и символизирует то внутренне противоречие, которое переживает герой, а также его конфликт с миром.

Основные средства воспроизведения психологии героя – это авторский комментарий и внутренний монолог героя. В качестве иллюстрации приведем фрагмент из предпоследней главы романа с описанием переживаний Жюльена Сореля накануне казни.

Начало фрагмента составляет авторский комментарий.

> «Однажды вечером Жюльен серьезно подумал о том, не покончить ли ему с собой. Душа его была истерзана глубоким унынием, в которое поверг его отъезд г-жи де Реналь. Ничто уже больше не занимало его ни в действительной жизни, ни в воображении <…> В характере его появилось что-то экзальтированное и неустойчивое, как у юного немецкого студента. Он незаметно утрачивал … мужественную гордость».

Продолжение фрагмента образует внутренний монолог героя:

> «Я любил правду… А где она?.. Всюду одно лицемерие или по меньшей мере шарлатанство, даже у самых добродетельных, даже у самых великих! – И губы его искривились гримасой отвращения. – Нет, человек не может довериться человеку <…> Где истина? В

религии разве… <…> Ах, если бы на свете существовала истинная религия!.. <…> Но зачем я все-таки лицемерю, проклиная лицемерие? Ведь это не смерть, не тюрьма, не сырость, а то, что со мной нет госпожи де Реналь, – вот что меня угнетает. <…>

– Вот оно, влияние современников! – сказал он вслух, горько посмеиваясь. – Говорю один, сам с собой, в двух шагах от смерти и все-таки лицемерю… О девятнадцатый век! <…> И он захохотал, как Мефистофель. "Какое безумие – рассуждать об этих великих вопросах!"

1. Я не перестаю лицемерить, точно здесь кто-то есть, кто слушает меня.

2. Я забываю жить и любить, когда мне осталось жить так мало дней…»

Углубленный аналитизм данного фрагмента очевиден: он предлагает как авторский анализ психологического состояния героя, так и анализ, который осуществляет сам герой в отношении своих рассуждений и переживаний. Предпринятая героем нумерация тезисов особенно подчеркивает аналитический характер его размышлений.

Оноре де Бальзак (1799–1850)

Основные факты биографии и творчества .

Бальзак происходит из семьи чиновника, предки которого были крестьяне по фамилии Бальсса. Его отец заменил родовую фамилию аристократическим вариантом «Бальзак», а сам писатель добавил к ней дворянскую приставку «де». По наблюдению А. В. Карельского, молодой Бальзак принадлежит к тому психологическому типу, который Стендалем был изображен в образе Жюльена Сореля. Будучи одержим жаждой славы и успеха, Бальзак, несмотря на юридическое образование, сферой самоутверждения выбирает литературу, которую первоначально рассматривает в качестве неплохого источника дохода. В 20-е годы он под разными псевдонимами один за другим издает романы в готическом духе, первостепенной целью преследуя высокие гонорары. Впоследствии он назовет 20-е годы периодом «литературного свинства» (в письме к сестре).

Считается, что подлинное бальзаковское творчество начинается в 30-е годы. С начала 30-х годов Бальзак разрабатывает оригинальный замысел – замысел объединения всех произведений в единый цикл – с целью максимально

широкого и многоаспектного изображения жизни современного ему французского общества. В начале 40-х годов складывается название цикла – «Человеческая комедия». Это название подразумевает многозначную аллюзию на «Божественную комедию» Данте.

Воплощение столь грандиозного замысла потребовало огромного, почти жертвенного труда: исследователи подсчитали, что Бальзак ежедневно писал до 60 страниц текста, систематически предаваясь работе, по его собственному признанию, от 18 до 20 часов в сутки.

Композиционно «Человеческая комедия» (как и «Божественная комедия» Данте) состоит из трех частей:

– «Этюды о нравах» (71 произведение, из них самые знаменитые – новелла «Гобсек», романы «Евгения Гранде», «Отец Горио», «Утраченные иллюзии»);

– «Философские этюды» (22 произведения, из них – роман «Шагреневая кожа», повесть «Неведомый шедевр»);

– «Аналитические этюды» (два произведения, самым знаменитым из которых является «Физиология брака»).

Эстетика Бальзака сложилась под влиянием научной мысли его времени, и в первую очередь, естествознания. В «Предисловии» к «Человеческой комедии» (1842) Бальзак ссылается на концепцию Жофруа де Сент-Илера, предшественника Дарвина, профессора зоологии, выдвинувшего идею единства всего органического мира. В соответствии с этой идеей живая природа при всем своем многообразии представляет собой единую систему, в основе которой лежит постепенное развитие организмов от низших форм к высшим. Эту идею Бальзак использует для объяснения социальной жизни. Для него «общество подобно Природе» (так он пишет в «Предисловии» к «Человеческой комедии»), и оттого представляет собой целостный организм, развивающийся соответственно объективным закономерностям и определенной причинно-следственной логике.

В центре интереса Бальзака – современная ему, то есть буржуазная, стадия в эволюции социального мира. На поиск объективного закона, определяющего сущность буржуазной жизни, и нацелен замысел Бальзака.

Описанная совокупность идей обусловила основные эстетические принципы бальзаковского творчества. Перечислим их.

1. Стремление к универсальному, всеохватному изображению французского общества. Оно выразительно представлено, например, в композиционной структуре первой части

«Человеческой комедии» – «Этюдах о нравах». Этот цикл романов включает в себя шесть разделов согласно тому аспекту социальной жизни, который в них исследуется: «Сцены частной жизни», «Сцены провинциальной жизни», «Сцены парижской жизни», «Сцены военной жизни», «Сцены политической жизни», «Сцены деревенской жизни». В письме к Эвелине Ганской Бальзак писал, что «Этюды о нравах» будут изображать «в с е социальные явления, так что [ничто] <…> не будет позабыто».

2. Установка на изображение общества как единой системы, подобной природному организму. Она находит свое выражение, например, в такой особенности «Человеческой комедии», как наличие связей самого разного толка между персонажами, находящимися на самых разных ступенях социальной лестницы. Так, аристократ в мире Бальзака оказывается носителем той же нравственной философии, что и каторжник. Но особенно эту установку демонстрирует принцип «сквозных» персонажей: в «Человеческой комедии» ряд героев переходят из произведения в произведение. Например, Эжен Растиньяк (он появляется почти во всех «Сценах», как объяснял сам Бальзак), или каторжник Вотрен. Такие персонажи как раз и материализуют бальзаковскую мысль о том, что общественная жизнь представляет собой не совокупность разрозненных событий, а органическое единство, в рамках которого все со всем связано.

3. Установка на исследование жизни общества в исторической перспективе. Упрекая современную ему историческую науку в отсутствии интереса к истории нравов, Бальзак в «Предисловии» подчеркивает историографический характер «Человеческой комедии». Современность для него – это результат закономерного исторического развития. Ее истоки он считает нужным искать в событиях Великой французской революции 1789 года. Недаром он называет себя историком современной буржуазной жизни, а «Человеческую комедию» именует «книгой о Франции XIX века».

4. Установка на изображение социальных типов. Эта установка нашла в «Предисловии» очень четкое выражение: «Дать две или три тысячи типичных людей <…> эпохи». При этом «типы» он, согласно естественно-научной традиции, уподобляет зоологическим видам: это то, что подчиняется в своем развитии объективным закономерностям, то, что происходит с человеком в ходе социальной эволюции. «Ведь Общество создает из человека <…> столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире», – пишет Бальзак («Предисловие»). Если Стендаля, как мы видели, больше интересовал герой, который является носителем определенного психологического типа, то в

центре интереса Бальзака оказывается именно социальный тип. Это, например, тип буржуазного приобретателя (он выведен, в частности, в образах Гобсека из одноименной повести и Феликса Гранде из романа «Евгения Гранде») или тип карьериста. Последний тип, как правило, у Бальзака воплощает юный провинциал, который, будучи одержим честолюбивыми надеждами, отправляется покорять Париж и чаще всего терпит поражение, прощаясь со своими первоначальными иллюзиями. Такой герой у Бальзака часто выведен в ситуации нравственного выбора. Среди них – Люсьен Шардон («Утраченные иллюзии», «Блеск и нищета куртизанок»), Эжен Растиньяк («Отец Горио»), Рафаэль Валантен («Шагреневая кожа»). При этом сам Париж – объект тщеславного завоевания молодого карьериста – рассматривается у Бальзака в качестве современного ада. С этим образом, в частности, связана аллюзия на «Божественную комедию» Данте в названии бальзаковского цикла: «ловлю счастья и чинов» Бальзак сопоставляет с нисхождением в ад.

5. Принцип достоверного изображения современной действительности. Этот принцип нашел свое выражение, в частности, в тщательной прорисовке подробностей обыденной жизни и материальной среды обитания современного человека. Бальзак подробно описывает место действия, вещи и предметы, его характеризующие (см., например, описание пансиона мадам Воке в романе «Отец Горио»). Такое внимание к миру вещей также имеет под собой определенный научный интерес Бальзака. Это интерес к теории Жоржа Кювье – ученого начала XIX века, который предложил метод реконструкции строения тел вымерших животных по отдельным обнаруженным фрагментам. Бальзак рассматривает материальную среду как фактор, детерминирующий характер человека, и потому обращение к ней становится в его творчестве важнейшим инструментом реконструкции характера героя и выявления закономерностей его судьбы.

Казалось бы, воплощение такой эстетической программы требует от писателя в первую очередь таланта наблюдателя. Однако в предисловии к первому изданию романа «Шагреневая кожа» Бальзак назвал наблюдение лишь одной «частью» литературного искусства. Другая, по его словам, «совершенно отличная часть» – «выражение». Художественное выражение у Бальзака часто опирается на романтические способы создания образов. Так, стержнем характера у Бальзака, как правило, является страсть героя, подчас необычайно гипертрофированная. Например, Гобсек из одноименной повести – не просто ростовщик, а «гений наживы», отец Горио из одноименного

романа – не просто любящий отец, а «отец-Христос», «Христос отцовства».

С подробным разбором обратимся к роману «Шагреневая кожа» (1830–1831). В основе сюжета романа лежит фантастическое событие. Рафаэль де Валантен, молодой разорившийся дворянин, находящийся на пороге самоубийства по причине отсутствия средств к существованию и равнодушия общества к его талантам, становится обладателем волшебного талисмана – куска шагреневой кожи, исполняющего любое желание своего хозяина в обмен на дни его жизни. Фантастический сюжет у писателя, ориентирующего свое творчество на правдоподобное изображение действительности, на первый взгляд, выглядит необъяснимой странностью. Однако такой художественный прием, по замыслу Бальзака, должен способствовать выявлению важнейших закономерностей существования человека в современном буржуазном мире. Недаром авторское определение романа – «современный миф». На осуществление данного замысла «работает» и композиция романа.

Предметом изображения в первой части романа («Талисман») является ситуация выбора, в которой оказывается герой. Она разворачивается в лавке антиквара, где герой, готовый дать отрицательный ответ на вопрос «стоит ли принимать на себя бремя бытия», вынужден размышлять над разными концепциями смысла человеческой жизни. Одна из них принадлежит старику-антиквару, который настаивает на том, что счастье достижимо в знании. Знание и воображение, с его точки зрения, это способ обладания миром, способ осуществления собственных желаний. Причем виртуальный (то есть только в деятельности интеллекта) регистр воплощения желания нисколько, по мнению антиквара, не дискредитирует результат, наоборот, «высокая способность создавать вселенную в своей душе» обеспечивает полноту переживания и сохраняет жизненные силы.

> «Мысль – это ключ ко всем сокровищницам, она одаряет вас всеми радостями скупца, но без его забот. И вот я парил над миром, наслаждения мои всегда были радостями духовными. Мои пиршества заключались в созерцании морей, народов, лесов, гор. Я все созерцал, но спокойно, не зная усталости; я никогда ничего не желал, я только ожидал. Я прогуливался по вселенной, как по собственному саду. То, что люди зовут печалью, любовью, честолюбием, превратностями, огорчениями, – все это для меня лишь мысли, превращаемые мною в

мечтания; вместо того чтобы их ощущать, я их выражаю, я их истолковываю; вместо того чтобы позволить им пожирать мою жизнь, я драматизирую их, я их развиваю; я забавляюсь ими, как будто это романы, которые я читаю внутренним своим зрением. Я никогда не утомляю своего организма и потому все еще отличаюсь крепким здоровьем. Так как моя душа унаследовала все не растраченные мною силы, то моя голова богаче моих складов. Вот где, – сказал он, ударяя себя по лбу, – вот где настоящие миллионы! Я провожу свои дни восхитительно: мои глаза умеют видеть былое; я воскрешаю целые страны, картины разных местностей, виды океана, прекрасные образы истории. У меня есть воображаемый сераль, где я обладаю всеми женщинами, которые мне не принадлежали».

Другая концепция жизни находит свое выражение в подробном описании картины итальянского художника Возрождения Рафаэля Санти, на которой изображен лик Христа. Ее этический смысл Бальзак передает следующим образом:

> ««Благостная нежность, тихая ясность божественного лика тотчас же подействовали на него [Рафаэля де Валантена, героя романа]. Некое благоухание пролилось с небес, рассеивая те адские муки, которые жгли его до мозга костей. Голова спасителя, казалось, выступала из мрака, переданного черным фоном; ореол лучей сиял вокруг его волос, от которых как будто и исходил этот свет; его чело, каждая черточка его лица исполнены были красноречивой убедительности, изливавшейся потоками. Алые губы как будто только что произнесли слово жизни, и зритель искал его отзвука в воздухе, допытываясь его священного смысла, вслушивался в тишину, вопрошал о нем грядущее, обретал его в уроках минувшего. Евангелие передавалось спокойной простотой божественных очей, в которых искали себе прибежища смятенные души. Словом, всю католическую религию можно было прочесть в кроткой и прекрасной улыбке, выражавшей, казалось, то изречение, к которому она, эта религия, сводится: “Любите друг друга!” Картина вдохновляла на молитву, учила прощению, заглушала себялюбие, пробуждала все уснувшие добродетели».

Однако герой, в чьих представлениях счастье связано с

успешной социализацией, то есть с богатством и признанием, делает ставку на иную идею – идею, в рамках которой полнота жизни сопрягается с возможностью воплощения человеком своих желаний – и не в виртуальной, а в реальной форме. Осуществление такого представления о счастье («желать и мочь») и гарантирует шагреневая кожа, которая (обратите внимание!) находится на противоположной стене по отношению к картине Рафаэля. Рафаэль де Валантен выбирает ее, не обращая внимания на предупреждение старика-антиквара, который, кстати, свою философию излагает, заметив готовность Рафаэля согласиться на условия договора, оттиснутого на коже.

Во второй части романа («Женщина без сердца») повествование присваивается самому герою: он рассказывает о тех событиях, которые предшествовали выбору шагреневой кожи, начиная с эпизодов его детства. Перед читателем разворачивается история крушения иллюзий, которые герой вынашивал, надеясь преодолеть бедность и «завоевать» общество. Рафаэль подробно рассказывает о том, что он предпринимал, чтобы добиться успеха: это и интеллектуальный труд (герой надеялся прославиться и хорошо заработать, издав оригинальное философское сочинение), и попытка завоевать любовь «роскошной» светской красавицы Феодоры, связь с которой могла бы стать для него пропуском в высшее общество. Таким образом, в этой части романа автором осуществляется анализ тех причин, которые лежат в основе предпочтения героем шагреневой кожи среди двух других альтернатив. Оказывается, что выбор героя обусловлен социально, а именно его положением разорившегося дворянина, потерпевшего неудачу во всех своих попытках обрести достаток и общественный статус.

В третьей части романа («Агония») осуществляется анализ последствий совершенного героем выбора. Они катастрофичны и характеризуют выбор Рафаэля как ложный. Сам герой признает, что истинный смысл жизни составляет только любовь. Эта мысль последовательно проводится и в «Эпилоге» романа, который построен как разговор между автором и читателем. Читатель пытается выяснить у автора дальнейшее – после смерти Рафаэля – содержание судьбы его возлюбленной Полины. Ответные реплики автора носят символический характер. Впрочем, смысл их достаточно прозрачен: Полина в них превращается в символ любви, ее идеальное воплощение. Недаром с ее образом автор связывает надежду на возможность защитить Францию «от вторжения современности». Имеется в виду буржуазная современность, избравшая своими идолами внешний успех, деньги и статус. В заключительной фразе романа эти ценности

символически связываются с образом Феодоры: «Если угодно, она – все общество», – такова финальная фраза романа.

Еще один символический элемент композиционной структуры романа – его эпиграф. Он представляет собой волнистую линию, сопровождаемую следующим «адресом»: «Л. Стерн, “Жизнь и мнения Тристрама Шенди”».

Исследователи выяснили, что Бальзак имеет в виду эпизод из романа Стерна, в котором один из его героев (капрал Трим), размышляя о преимуществах холостяцкой жизни, произносит: «Нет ничего сладостней свободы!» При этом он взмахивает тростью, вызвав, как пишет Стерн, «дух размышления». Можно предположить, что волнистая линия в эпиграфе к роману Бальзака и воспроизводит взмах трости, вызвавший «дух размышления» – дух размышления о свободе. Именно этот вопрос – вопрос о свободе человеческого выбора в условиях буржуазной реальности – и является центральным в романе, который, напомним, принадлежит к «Философским этюдам» «Человеческой комедии». Очевидно, что ответ на этот вопрос Бальзак дает отрицательный.

Проспер Мериме (1803–1870)

Основные факты биографии и творчества .

Политик, культурный деятель, сенатор, Мериме в историю литературы вошел как создатель реалистического стиля наряду со Стендалем и Бальзаком.

Отличительная черта миропонимания Мериме – скептицизм в отношении готовых модных мировоззренческих схем – проявляется уже в его литературных дебютах, созданных в тот период, когда во французской литературе классицизм и романтизм активно противостояли друг другу. Это драматургический сборник «Театр Клары Гасуль» (1825) и поэтическая книга «Гузла» (1827). Оба сборника представляют собой иронические мистификации: в первом случае Мериме выдает свои собственные пьесы за произведения несуществующей испанской писательницы, во втором – свои собственные стихи за произведения славянского фольклора. Высокое качество стилизации позволило Мериме обмануть таких корифеев, как

Гете (он приветствовал появление в литературе талантливой писательницы Клары Гасуль) и Пушкина (он перевел 11 песен из «Гузлы» для своего сборника «Песни западных славян», приняв их за подлинно фольклорные произведения). Парадоксально, но ирония Мериме в этих книгах направлена как на классицизм, так и на романтизм.

В конце 20-х годов Мериме отказывается от стилизации и предпринимает попытку художественного освоения исторической темы: в 1828 году он издает историческую драму «Жакерия» (о восстании французских крестьян в XIV веке), а в 1829 году – исторический роман «Хроника времен Карла IX» (о войне между католиками и гугенотами во Франции во второй половине XVI века). Начиная с 30-х годов, Мериме работает только в одном жанре – жанре новеллы. 50-е и 60-е годы (период духовного кризиса, когда Мериме почти отходит от литературного творчества) он посвящает изучению русской словесности и истории. Считается, что он открыл для Франции русскую культуру и литературу: его перу принадлежит ряд сочинений по истории Российского государства, в его переводах во Франции издаются Пушкин, Гоголь, Тургенев.

Эстетика Мериме находит свое выражение в письмах и эстетических фрагментах отдельных произведений. Ее ядро образует установка на воссоздание в художественном произведении «подлинной картины нравов и характеров данной эпохи». Именно так Мериме сформулировал свою цель в восьмой главе романа «Хроника времен Карла IX» («Разговор между читателем и автором»). Здесь он писал о том, что «нравы», с одной стороны, обусловлены временем, исторической эпохой. Поэтому «поступки людей XVI века не следует судить с точки зрения понятий XIX века». С другой стороны, важной детерминантой нравов является национальный фактор: «между народами существует такая же разница, как между одним столетием и другим».

В осуществлении такого подхода к изображению персонажа (как детерминированного временем и культурой своего народа) Мериме, как и Бальзак, ориентируется на Ж. Кювье. «Можно добиться воссоздания человека <…> способом, аналогичным тому, каким воспользовался Кювье для восстановления <…> вымерших животных», – пишет Мериме в письме к И. С. Тургеневу, имея в виду принципиальную важность детального изображения жизни («воссоздания человека», по его выражению)[2].

В новеллистике такая установка нашла свое выражение в стремлении автора придать новелле характер достоверного, объективного, научно выверенного повествования о событиях и

нравах. Такой эффект обеспечивается целым рядом приемов. Помимо уже названного акцента на деталях (исторического, материального, поведенческого плана), это также:

– отказ от прямого авторского комментария смысла события, ставка на иронию как единственный способ выражения авторского отношения;

– использование фигуры рассказчика, который, как правило, является сторонним наблюдателем события и испытывает к происходящему интерес исследователя;

– моделирование в новелле целой системы разных точек зрения на одно и то же событие;

– подчас – отказ от завершения сюжета новеллы (использование открытого финала);

– отказ от описательности и эмоциональности в стиле.

Сложилась традиция выделять в новеллистике Мериме две крупные группы новелл соответственно их тематике.

Первая группа – так называемые «экзотические» новеллы. Это новеллы, действие которых погружено в экзотический для француза XIX века контекст. Как правило, это контекст той или иной южной культуры: испанской («Кармен»), африканской («Таманго»), корсиканской («Коломба», «Маттео Фальконе»). Героем этих новелл является «естественный человек», носитель сильной, цельной и страстной натуры, проявления которой, впрочем, вовсе не идеализируются. Наоборот, Мериме стремится объяснить поступки и психологию своих героев совокупностью социальных, исторических и культурных факторов.

Так, убийство корсиканцем Маттео Фальконе своего сына подано в одноименной новелле как следствие исполнения героем тех моральных требований, которые к нему предъявляют неписанные законы корсиканской культуры. При этом верность традициям лишает героя внутреннего конфликта: расстреливая своего ребенка, он никак не обнаруживает отцовских чувств. Наоборот, казнь совершается холодно и деловито, о чем свидетельствует следующая деталь: перед выстрелом герой прикладом ружья проверяет податливость земли в том месте, где ему придется копать могилу для сына.

Вторая группа новелл – новеллы о современниках и соотечественниках Мериме. В центре этих новелл – анализ психологии современного Мериме француза. Как правило, герои этих новелл изображаются как жертвы общественных условностей: обладая слабой и очень уязвимой натурой, они гибнут в результате столкновения с миром. Это, например, Сен-Клер («Этрусская ваза»), в истории которого роковую роль сыграла пустая светская сплетня о возможном вероломстве его

возлюбленной. Или Жюли де Шаверни («Двойная ошибка»), изображенная как носительница иллюзорного, неадекватного сознания, воспринимающего мир сквозь призму романтического штампа: пошлый адюльтер она принимает за подлинное чувство, а боль оскорбления – за ужас позора в глазах общества.

С подробным анализом обратимся к «Кармен» (1845), самой, по мнению исследователей, аналитичной новелле Мериме. Анализ экзотического характера (характера испанской цыганки Кармен) здесь осуществляется посредством особого композиционного построения новеллы.

С композиционной точки зрения новелла (а именно ее первые три главы) представляет собой рассказ в рассказе. Первый рассказчик – французский путешественник, исследователь-этнограф – рассказывает о своих встречах с главными героями следующего ниже повествования: с цыганкой Кармен и ее убийцей Хосе Наварро. Второй рассказчик – сам Хосе, он рассказывает трагическую историю своей любви к Кармен. И французский путешественник, и Хосе говорят о демонизме Кармен, созвучно именуя ее «демоном», «чертовой девкой» и «колдуньей». Однако для французского путешественника, которым движет интерес исследователя культур и нравов, «демонизм» Кармен – это экзотическое проявление ее цыганской природы: она не исключительная личность, а женщина, живущая соответственно традициям цыганского народа. Отсюда – ироническая подсветка во взгляде французского путешественника на Кармен: он называет ее «моя цыганка», «хорошенькая колдунья» и не оставляет иронический тон, даже когда подозревает в ней злой умысел против себя самого. «Демонизм» Кармен в итоге оборачивается для рассказчика простой кражей. Общение с ней для французского исследователя – это повод поговорить с читателем об особенностях чужой культуры. Так, описывая внешность Кармен, рассказчик ссылается на расхожее мнение о цыганах:

> «То была странная и дикая красота, лицо, которое на первый взгляд удивляло, но которое нельзя было забыть. В особенности у ее глаз было какое-то чувственное и в то же время жестокое выражение, какого я не встречал ни в одном человеческом взгляде. Цыганский глаз – волчий глаз, говорит испанская поговорка, и это верное замечание».

Совершенно другой взгляд на Кармен демонстрирует Хосе: в его версии демонизм Кармен приобретает фатальный сверхчеловеческий характер. Он неоднократно говорит о том, что

Кармен имеет над ним необъяснимую роковую власть: будучи одержим страстью, он теряет волю и индивидуальность, притом, что прекрасно отдает себе отчет в лживости, коварстве и жестокости Кармен. А ее сверхчеловеческое бесстрашие в ситуации защиты собственной свободы потрясенный Хосе описывает как своего рода героизм.

« – Ты хочешь меня убить, я это знаю, – сказала она. – Такова судьба, но я не уступлю.

– Я тебя прошу, – сказал я ей, – образумься. Послушай! Все прошлое позабыто. А между тем ты же знаешь, это ты меня погубила; ради тебя я стал вором и убийцей. Кармен! Моя Кармен! Дай мне спасти тебя и самому спастись с тобой.

– Хосе, – отвечала она, – ты требуешь от меня невозможного. Я тебя больше не люблю; а ты меня еще любишь и поэтому хочешь убить меня. Я бы могла опять солгать тебе; но мне лень это делать. Между нами все кончено. Как мой ром, ты вправе убить свою роми; но Кармен будет всегда свободна. Кальи она родилась и кальи умрет.

– Так ты любишь Лукаса? – спросил я ее.

– Да, я его любила, как и тебя, одну минуту; быть может, меньше, чем тебя. Теперь я ничего больше не люблю и ненавижу себя за то, что любила тебя.

Я упал к ее ногам, я взял ее за руки, я орошал их слезами. Я говорил ей о всех тех счастливых минутах, что мы прожили вместе. Я предлагал ей, что останусь разбойником, если она этого хочет. Все, сеньор, все, я предлагал ей все, лишь бы она меня еще любила!

Она мне сказала:

– Еще любить тебя – я не могу. Жить с тобой – я не хочу.

Ярость обуяла меня. Я выхватил нож. Мне хотелось, чтобы она испугалась и просила пощады, но эта женщина была демон (разрядка наша. – О. Т.).

– В последний раз, – крикнул я, – останешься ты со мной?

– Нет! Нет! Нет! – сказала она, топая ногой, сняла с пальца кольцо, которое я ей подарил, и швырнула его в кусты.

Я ударил ее два раза. Это был нож Кривого, который я взял себе, сломав свой. От второго удара она упала, не крикнув. Я как сейчас вижу ее большой черный глаз,

уставившийся на меня; потом он помутнел и закрылся. Я целый час просидел над этим трупом, уничтоженный».

Так в новелле сталкиваются две противоположные точки зрения на Кармен: трезвый, беспристрастный, иронический взгляд исследователя, лишающий образ Кармен всякого романтического ореола, и, наоборот, взгляд завороженный, присваивающий образу Кармен подлинно демоническое содержание.

Конфликт противоположных версий автор старается снять в заключительной главе новеллы, которая представляет собой стилизованное под научный очерк повествование о культуре и нравах цыган. Здесь предпринята попытка научного, объективного объяснения характера Кармен через ее принадлежность к конкретной культурной среде. Личность героини здесь проясняется в полном соответствии с позитивистской трактовкой человека, то есть посредством выявления внешних детерминирующих факторов. Для Мериме это нравы, обычаи, традиции, язык и особенности мировосприятия народа.

Французский реализм 1850–1860-х годов

Гюстав Флобер (1821–1880)

Основные факты жизни и творчества .

Флобер происходит из династии врачей: его отец был хирургом. Этот факт часто вспоминают исследователи, характеризуя творчество Флобера как безжалостный, «анатомический» анализ современного общества. Флоберу было свойственно глубоко пессимистическое восприятие времени, которое он называл «царством тотальной буржуазности», имея в виду эпоху Второй империи. Гипертрофированное отвращение к буржуа, которое, по свидетельству А. В. Карельского, французские исследователи описывают как своего рода душевное заболевание, стало мотивом многих произведений Флобера наряду с темой утраты иллюзий. Публикация первого изданного Флобером произведения – романа «Госпожа Бовари» (1851–1856, опубл. 1857) – стала причиной громкого скандала. Неприятие публики вызвало то, что роман описывал историю женщины, которая, будучи разочарована в муже и не испытывая чувств к собственной дочери, искала спасения в любовных связях, совершала необдуманные траты, довела семью до разорения и в отчаянии покончила жизнь самоубийством. За оскорбление общественной морали Флобер был привлечен к суду, где ему было предъявлено обвинение в «реализме», то есть, как пояснял обвинитель, «в воспроизведении отвратительности порока».

Второе произведение Флобера о современности – роман «Воспитание чувств» (или в более точном переводе «Сентиментальное воспитание») (1869) – посвящено «скучной» (по определению Флобера) жизни целого поколения французов, чья молодость выпала на события Февральской революции 1848 года. К исторической теме Флобер обращается в романе «Саламбо» (1862), где в предельно натуралистическом плане изображает событие восстания наемных солдат против Карфагенской республики.

Перу Флобера также принадлежит философская драма «Искушение святого Антония» (1874); цикл «Три повести» (1877); незаконченный роман «Бувар и Пекюше», представляющий собой саркастическое повествование о буржуа, вздумавших заняться творчеством и научной деятельностью; незаконченное произведение «Лексикон прописных истин», начатое еще в 1850 году. В последнем произведении буржуазофобия Флобера (так он

сам определил свою ненависть к буржуа) нашла оригинальное жанровое воплощение: «Лексикон» имитирует словарь буржуазных мнений, которые в совокупности образуют гротескный образ буржуа и саркастически разоблачают пошлые стереотипы буржуазного мировоззрения. Приведем в качестве иллюстрации несколько статей из «Лексикона»:

Дворянство – презирать его и завидовать ему.

Литература – занятие праздных.

Книга – всегда слишком длинна, независимо от качества.

Пианино – необходимо в гостиной.

Презрение к буржуазной цивилизации обусловило оригинальную жизненную позицию Флобера. Она получила свое метафорическое выражение в идее ухода в «башню из слоновой кости». «Предоставим империи идти своим путем, закроем двери, поднимемся повыше в нашу башню из слоновой кости, на последнюю ступеньку, как можно ближе к небу. Там порой холодновато, не правда ли? Ну и что же, зато видишь ясное сиянье звезд и не слышишь болванов…», – так Флобер выражает мысль о необходимости принципиального отчуждения художника от общественной жизни. В эпоху, когда общество представляет собой «организованный бандитизм» (определение Флобера), спасение возможно только в искусстве. «Существование выносимо, – пишет он, – только в бреду литературном».

Эта позиция нашла свое абсолютное выражение в жизни Флобера: оставив обучение на юридическом факультете Сорбонны, он с 1844 года и до конца дней жил в своем имении близ Руана, почти целиком посвятив себя литературному творчеству. Флобера часто называют воплощением жертвенного отношения к литературе. Одержимый идеей о том, что существует только один словесный способ адекватно выразить мысль, писатель в отношении каждой фразы осуществлял необычайно тщательную отделку. Поэтому, подвергая себя изнурительному труду (по 18 часов за письменным столом), Флобер писал очень медленно. Фанатическим отношением к стилю объясняется и тот факт, что количество страниц в черновиках к роману «Госпожа Бовари» почти в 10 раз превосходит количество страниц самого романа.

Эстетика Флобера складывается под влиянием глубоко фаталистического взгляда на человека. С точки зрения Флобера, личной свободы не существует, и человек во всех своих проявлениях обусловлен совокупностью объективных закономерностей, действия которых он даже не осознает. На

постижение объективного содержания жизни, управляемой не человеческой волей, а безличным объективным законом, и нацелено художественное творчество Флобера. Этот замысел находит свое осуществление в реализации следующих эстетических установок:

1. Установка на изображение усредненного человека в контексте самой обыденной, самой прозаичной жизни. Если в творчестве Бальзака и Стендаля тип понимался как результат социального развития и потому он мог находить свое выражение в ярких, даже величественных фигурах (Жюльен Сорель, Гобсек); то Флобер стремится к «дегероизации» персонажа. Типическое он понимает как распространенное, массовое, наконец, «пошлое», по его собственному слову. «Показать специфику современности – значит показать ее пошлость. Нужно писать о среднем герое… Но в этом и заключается трагедия современности. Следовательно, типично современный роман должен стать трагедией пошлости», – читаем в письмах Флобера. Поэтому, по выражению автора, «первый встречный интереснее г-на Флобера, <…> в нем более общего и, следовательно, он более типичен».

2. Установка на «безличное, объективное письмо». По словам Флобера, «возвыситься» до понимания общего закона способна только безличная литература, то есть литература, в которой прямое авторское слово исключено из повествования. В книге, писал Флобер, не должно быть «ни единого слова от автора». Понимая всю сложность осуществления принципа «не вкладывать в произведение своего “я”», Флобер разрабатывает целую систему способов достижения безличности. Перечислим их.

а) Перевоплощение, вчувствование в персонаж и стремление запечатлеть его (персонажа) видение жизни. Потрясающее свидетельство флоберовского таланта вчувствования в героя – это пережитые им симптомы отравления мышьяком после описания сцены смерти Эммы Бовари.

б) Отказ от авторского комментария и авторских выводов. Хотя иногда Флоберу бывает очень сложно подавить свою оценку героев и событий, отступления от этого принципа все-таки крайне редки в произведениях Флобера.

в) Отказ от вдохновения в качестве источника творчества и опора на научное исследование предмета произведения. Известно, что Флобер работу над новым произведением всегда начинал со сбора научной информации. Так, работая над «Госпожой Бовари», он штудирует медицинскую литературу; работая над «Саламбо», изучает все доступные источники по истории древнего Карфагена и совершает путешествие в Тунис; а работа над «Воспитанием чувств» потребовала обращения к

архивной публицистике конца 1840-х годов.

г) Отказ от личных эстетических предпочтений в выборе предмета художественного изображения. Флобер писал, что «даже самая низкая вещь должна быть интересна для художника», и потому он «вынужден влезать в шкуру несимпатичных [ему] людей», так как низкое в большей степени выражает действие объективного закона. При этом Флобер испытывал настоящие мучения, разрабатывая вульгарный сюжет («“Бовари” убивает меня», «Как не терпится мне отделаться от “Бовари”, чтобы броситься в привольный и чистый сюжет», – пишет он в письмах к Жорж Санд).

д) Драматизация повествования, то есть такой способ изображения, при котором повествователь уподобляется драматургу: он отказывается от комментария, предоставляя слово самим героям. Знаменитый образец драматизированного повествования – сцена свидания Эммы и Родольфа на сельскохозяйственной выставке, где Флобер сопрягает реплики городских чиновников, награждающих отличившихся земледельцев и животноводов, и реплики обольщающего Эмму Родольфа. Так Флобер разоблачает пошлость и подлость Родольфа, при этом не использовав «ни единого слова от автора». Приведем фрагмент сцены.

> «… Он [Родольф] пристально, в упор смотрел на Эмму. Она различала в его глазах золотые лучики вокруг черных зрачков, ощущала запах помады от его волос. И ее охватывало томление… <…>
>
> Советник говорил:
>
> – Добивайтесь! Не сдавайтесь!.. Обратите особое внимание на плодородность почвы, на качество удобрений, на улучшение пород лошадей, коров, овец, свиней! <…>
>
> А <…> Родольф доказывал Эмме, что всякое неодолимое влечение уходит корнями в прошлое.
>
> – Взять хотя бы нас с вами, – говорил он, – почему мы познакомились? Какая случайность свела нас? Разумеется, наши личные склонности толкали нас друг к другу, преодолевая пространство, – так в конце концов сливаются две реки.
>
> Он взял ее руку; она не отняла.
>
> – “За разведение ценных культур…” – выкрикнул председатель.
>
> – Вот, например, когда я к вам заходил…
>
> – “…господину Бизе из Кенкампуа…” – …думал ли

я, что сегодня буду с вами?

– “…семьдесят франков!”

– Несколько раз я порывался уйти и все-таки пошел за вами, остался.

– “За удобрение навозом…”

– И теперь уже останусь и на вечер, и на завтра, и на остальное время, на всю жизнь!

– “…господину Карону из Аргейля – золотая медаль!”

– Я впервые сталкиваюсь с таким неотразимым очарованием…

– “Господину Бепу из Живри-Сен-Мартен…” – …и память о вас я сохраню навеки.

– “…за барана-мериноса…”

– А вы меня забудете, я пройду мимо вас, словно тень.

– “Господину Бело из Нотр-Дам…”

– Но нет, что-то от меня должно же остаться в ваших помыслах, в вашей жизни?

– “За породу свиней приз делится ex aequo[3] между господами Леэрисе и Кюлембуром: шестьдесят франков!”

Родольф сжимал ее горячую, дрожащую руку, и ему казалось, будто он держит голубку, которой хочется выпорхнуть. И вдруг то ли Эмма попыталась высвободить руку, то ли это был ответ на его пожатие, но она шевельнула пальцами.

– Благодарю вас! – воскликнул Родольф. – Вы меня не отталкиваете! Вы – добрая! Вы поняли, что я – ваш! Позвольте мне смотреть на вас, любоваться вами! <…>

– “За применение жмыхов маслянистых семян…” – продолжал председатель.

И зачастил:

– “За применение фламандских удобрений… за разведение льна… за осушение почвы при долгосрочной аренде… за услуги по хозяйству…”

Родольф примолк. Они смотрели друг на друга. Желание было так сильно, что и у него и у нее дрожали пересохшие губы. Их пальцы непроизвольно, покорно сплелись».

Обратимся к анализу романа «Госпожа Бовари».

Композиция романа отличается очевидной неуравновешенностью: сам Флобер назвал «недостаточно пропорциональное распределение материала» «дефектом книги».

Главная героиня романа появляется только во второй главе романа, и ее появление предвосхищается рассказом о школьных годах Шарля Бовари, его юности, его первом браке. И заканчивается роман вовсе не смертью Эммы, а описанием ее похорон, скорби Шарля, его смерти и сообщением о безрадостной судьбе Берты, дочери Эммы и Шарля. Последние два абзаца книги посвящены рассказу о процветании аптекаря Оме, образ которого в романе воплощает всесилие обывательской пошлости: у него, читаем, «тьма пациентов» и он «недавно получил орден Почетного легиона».

Однако данный композиционный «дефект» имеет принципиальное значение: так у Флобера находит свое выражение центральная для литературы реализма мысль о детермированности жизни человека нравами той среды, в которой он живет. Недаром роман имеет подзаголовок «Провинциальные нравы». Обывательские нравы – определяющий фактор безысходности судьбы Эммы Бовари. Испытав разочарование в муже, острую тоску по красивой жизни аристократов, отчаянную скуку однообразной жизни, героиня надеется вырваться из контекста пошлой обыденности. Сначала она просто ожидает какого-то необычного события, потом – вступает на путь измены и подталкивает к романтическому побегу своего первого любовника, наконец, совместно со своим вторым любовником разыгрывает «красивое» подобие супружеской жизни. Оказывается, что «благородная», по определению Флобера, жажда счастья в пошлой среде может выразиться только в пошлых, вульгарных формах. Недаром история героини подана в свете откровенной иронии.

Помимо среды, Флобер открывает новые для литературы реализма детерминирующие человека факторы. В частности, это язык и литература. Мысль о зависимости человека от штампов языка Флобер разворачивает в небольшом отступлении (редчайший в художественном мире этого автора случай!) – после того, как фиксирует замечание Родольфа о посредственности Эммы, которую, дескать, разоблачает тривиальность ее речи. Приведем данный фрагмент полностью:

> «Как будто полнота души не изливается подчас в пустопорожних метафорах! Ведь никто же до сих пор не сумел найти точные слова для выражения своих чаяний, замыслов, горестей, ибо человеческая речь подобна треснутому котлу, и когда нам хочется растрогать своей музыкой звезды, у нас получается собачий вальс».

Обратим внимание: говоря о том, что язык лишает человека

индивидуальности, принуждая выражать чувства в «пустопорожних метафорах», Флобер говорит от имени всех, используя местоимение «мы».

О власти над сознанием литературного образа речь непосредственно идет в VI главе, где предельно иронически описывается круг и характер чтения героини, сформировавший ее представление о счастье.

> «Там было все про любовь, там были одни только любовники, любовницы, преследуемые дамы, падающие без чувств в уединенных беседках, кучера, которых убивают на каждой станции, кони, которых загоняют на каждой странице, дремучие леса, сердечные тревоги, клятвы, рыдания, слезы и поцелуи, челны, озаренные лунным светом, соловьиное пение в рощах, герои, храбрые, как львы, кроткие, как агнцы, добродетельные донельзя, всегда безукоризненно одетые, слезоточивые, как урны. Пятнадцатилетняя Эмма целых полгода дышала этой пылью старинных книгохранилищ. Позднее Вальтер Скотт привил ей вкус к старине, и она начала бредить хижинами поселян, парадными залами и менестрелями. Ей хотелось жить в старинном замке и проводить время по примеру дам, носивших длинные корсажи и, облокотясь на каменный подоконник, опершись головой на руку, смотревших с высоты стрельчатых башен, как на вороном коне мчится к ним по полю рыцарь в шляпе с белым плюмажем. В ту пору она преклонялась перед Марией Стюарт и обожала всех прославленных и несчастных женщин <…>. На уроках музыки она пела только романсы об ангелочках с золотыми крылышками, о мадоннах, лагунах, гондольерах, и сквозь нелепый слог и несуразный напев этих безвредных вещиц проступала для нее пленительная фантасмагория жизни сердца».

Идеал, вскормленный романтическим чтением, Эмма и пытается осуществить в своей жизни. Ее сознание – это сознание, по выражению самого Флобера, «извращенное» романтическим штампом: она бездумно заимствует сценарий счастливой жизни из романтической литературы в неадекватной надежде воплотить его в обыденной буржуазной действительности.

Исследователи романа в то же время подчеркивают, что пафос его амбивалентен: ирония в нем неотделима от сочувственной интонации. Как пишет А. В. Карельский, Эмма будучи носительницей неадекватного, извращенного сознания, в

то же время изображена как живая, страдающая и искренняя душа. В финале истории Эммы, в сценах описания ее ухода, эта сочувственная интонация оборачивается подлинно трагическим пафосом.

«Внезапно на тротуаре раздался топот деревянных башмаков, стук палки, и хриплый голос запел:

Девчонке в жаркий летний день
Мечтать о миленьком не лень.

Эмма, с распущенными волосами, уставив в одну точку расширенные зрачки, приподнялась, точно гальванизированный труп.

За жницей только поспевай!
Нанетта по полю шагает
И, наклоняясь то и знай,
С земли колосья подбирает.

– Слепой! – крикнула Эмма и вдруг залилась ужасным, безумным, исступленным смехом – ей привиделось безобразное лицо нищего, пугалом вставшего перед нею в вечном мраке.

Вдруг ветер налетел на дол
И мигом ей задрал подол.

Судорога отбросила Эмму на подушки. Все обступили ее. Она скончалась».

Есть все основания считать образ слепого символическим в образной системе романа и связывать с ним фаталистическую мысль Флобера о трагедии зависимости человека от объективной слепой необходимости, факторами которой, по Флоберу, являются среда, язык, литература, а также «веления плоти» (это еще одна детерминанта поведения человека, введенная в литературу реализма Флобером).

Сделав предметом изображения внутренний мир героини, Флобер практикует новые приемы психологического анализа по сравнению с психологизмом Стендаля и Бальзака. Так как его героиня самосознанием не обладает и причин своей жизненной трагедии не осознает (недаром, как заметил Б. М. Проскурнин,

самоубийству Эммы не предшествует рефлексивный процесс «подведения итогов», как, например, в случае с Жюльеном Сорелем и Рафаэлем де Валантеном), Флобер передает внутреннее переживание героини посредством рассказа о ее физическом состоянии. Изображается не мыслительный процесс, а «процесс чувствования», как пишет выше названный исследователь, заметивший, что Флобер крайне редко в отношении Эммы употребляет слово «думать». В качестве иллюстрации приведем сцену, в которой Флобер описывает потрясение Эммы, получившей отказ Родольфа в просьбе ссудить ее деньгами для оплаты долгов.

> « – У меня таких денег нет! – проговорил Родольф с тем невозмутимым спокойствием, которое словно щитом прикрывает сдержанную ярость.
>
> Эмма вышла. Стены качались, потолок давил ее. Потом она бежала по длинной аллее, натыкаясь на кучи сухих листьев, разлетавшихся от ветра. Вот и канава, вот и калитка. Второпях отворяя калитку, Эмма обломала себе ногти о засов. Она прошла еще шагов сто, совсем задохнулась, чуть не упала и поневоле остановилась. Ей захотелось оглянуться, и она вновь охватила взглядом равнодушный дом, парк, сады, три двора в окна фасада.
>
> Она вся точно окаменела; она чувствовала, что еще жива, только по сердцебиению, которое казалось ей громкой музыкой, разносившейся далеко окрест. Земля у нее под ногами колыхалась, точно вода, борозды вставали перед ней громадными бушующими бурыми волнами. Все впечатления, все думы, какие только были у нее в голове, вспыхнули разом, точно огни грандиозного фейерверка. Она увидела своего отца, кабинет Лере, номер в гостинице “Булонь”, другую местность. Она чувствовала, что сходит с ума; ей стало страшно, в она попыталась переломить себя, но это ей удалось только отчасти: причина ее ужасного состояния – деньги – выпала у нее из памяти. Она страдала только от своей любви, при одном воспоминании о ней душа у нее расставалась с телом – так умирающий чувствует, что жизнь выходит из него через кровоточащую рану.
>
> Ложились сумерки, кружились вороны.
>
> Вдруг ей почудилось, будто в воздухе взлетают огненные шарики, похожие на светящиеся пули; потом они сплющивались, вертелись, вертелись, падали в снег, опушивший ветви деревьев, и гасли. На каждом из них

возникало лицо Родольфа. Их становилось все больше, они вились вокруг Эммы, пробивали ее навылет. Потом все исчезло. Она узнала мерцавшие в тумане далекие огни города.

И тут правда жизни разверзлась перед ней, как пропасть. Ей было мучительно больно дышать. Затем, в приливе отваги, от которой ей стало почти весело, она сбежала с горы, перешла через речку, миновала тропинку, бульвар, рынок и очутилась перед аптекой».

Итак, французскую повествовательную литературу 50–60-х годов, рассмотренную нами на материале творчества Г. Флобера, отличают следующие изменения:

– открытая полемика с романтизмом и отказ от романтической поэтики (в отличие от тесной связи с романтизмом, которая была характерной чертой реализма 30–40-х гг.);

– отказ от разработки романтического характера и темы романтического противостояния человека с миром, характерных для реализма 30–40-х годов, и обращение к будничной, повседневной жизни и обычному человеку;

– преодоление жесткого детерминизма литературы 30–40-х годов, в соответствии с которым человек рассматривался как прямой продукт социальных обстоятельств, а именно, более диалектическое решение проблемы взаимосвязи характера со средой и открытие, наряду с социальным, других факторов детерминации человека (у Флобера это сексуальность, язык и литература).

Шарль Бодлер (1821–1867)

Основные факты жизни и творчества .

Творчество Бодлера, как и творчество Флобера, выражает глубоко трагическое мировосприятие. Но если пессимизм Флобера поддерживался представлением о духовном убожестве буржуазного человека, которому писатель настойчиво себя противопоставлял, то в основе пессимизма Бодлера лежит идея внутренней порочности каждого человеческого существа. И рефлексия о самом себе только укореняла поэта в этой мысли. В биографическом сочинении «Мое обнаженное сердце» Бодлер пишет о проклятой раздвоенности собственной натуры между «духовностью» и «животностью». Она нашла свое выражение в «окаянном» (по выражению самого Бодлера) образе жизни, который он практиковал в юности и который был связан с

наркотиками, разгулом, эпатажем, стремительной тратой наследства, оставленного отцом. Глубокое переживание и философское осмысление трагической раздвоенности современного человека составляют основные темы творчества Бодлера.

Главное сочинение Бодлера – поэтическая книга «Цветы зла». Она вышла в свет в 1857 году и, подобно роману Флобера «Госпожа Бовари», была привлечена к суду за «преступное оскорбление общественной морали».

«Цветы зла» – поэтическая книга, обладающая внутренним сюжетом. Это сюжет путешествия души поэта по кругам современного ада. Недаром первоначальное название книги – «Лимбы». (Лимбом в «Божественной комедии» Данте назывался первый круг ада, Бодлер использует это слово во множественном числе, подразумевая круги ада вообще.) Отдельные циклы в составе «Цветов зла» (их шесть) символизируют эпизоды жизненного путешествия поэта по аду современной ему жизни. Причем если первый цикл книги открывается описанием того, как поэт приходит в мир, ему глубоко враждебный, и как трагически порой складывается его взаимодействие с этим миром (стихотворения «Благословение», «Альбатрос»); то последний цикл посвящен теме смерти. Так поэтическая книга имитирует жанровую форму романа – форму повествования о герое, находящемся в процессе самопознания и познания мира[4].

Эстетика Бодлера сложилась под влиянием оригинальной идеи вселенского родства, аналогии всех вещей и явлений мира. Эта идея полемизировала с романтической концепцией двоемирия, в рамках которой, напомним, действительность и идеал принципиально противопоставлены друг другу. Бодлер, наоборот, настаивает на подобии как законе мироздания. Так, в стихотворении «Соответствия» природа осмысляется как некое единство, смысл которого открывается человеку благодаря существованию глубоких перекличек и взаимосвязей между разными формами ее (природы) проявлений. Приведем это стихотворение в переводе Вильгельма Левика.

Природа – некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаще символов мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.

Подобно голосам на дальнем расстоянье,
Когда их стройных хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,

Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье.

Есть запах чистоты. Он зелен, точно сад.
Как плоть ребенка свеж, как звон свирели нежен.
Другие – царственны, в них роскошь и разврат,
Для них границы нет, их зыбкий мир безбрежен, –
Так мускус и бензой, так нард и фимиам
Восторг ума и чувств дают изведать нам.

Данная идея определила основные положения эстетики Бодлера, которую он сам называл сюрнатурализмом. Центральный принцип сюрнатуралистической эстетики составляет установка на обнаружение в упадочном состоянии общества изначально присущего ему эстетического содержания. Характеризуя современность как время «тотального упадка» и «всеобщей деградации», Бодлер настаивал на том, что во всех проявлениях общественного кризиса присутствует некая таинственная красота: какой бы безобразной ни казалась современная жизнь, в ней всегда присутствует эстетика. (Ср. с позицией Флобера, который считал, что «красота несовместима с современной жизнью» и задача художника состоит в показе пошлости современного человека.) По Бодлеру, роль поэта состоит в том, чтобы «понять характер современной красоты» и «извлечь» ее «из человеческой жизни» (статья «Поэт современной жизни»).

Такого рода литературу Бодлер и называет сюрнатуралистической, противопоставляя ее литературе натуралистической, то есть нацеленной на копирование действительности. Сюрнатуралистическая (сверхприродная) литература, по Бодлеру, не копирует природу, а выявляет те глубинные аналогии, которые лежат в основе жизни и обуславливают ее парадоксальную многозначность. Таким образом, творчество Бодлера, как и творчество других французских писателей этого времени, также нацелено на выявление объективного закона, но в данном случае это не столько закон общественной жизни, сколько закон, определяющий жизнь всего мироздания.

Поэтому в поэзии Бодлера, воспользуемся выражением Достоевского, «противоречия вместе живут». Красота сопрягается с пороком и отчаянием (стихотворения «Гимн красоте», «Люблю тот век нагой»); смерть представляется желанной в силу сулимых ей возможностей новой жизни («Путешествие»); любовь не мыслится вне ненависти и насилия (стихи к Жанне Дюваль);

а носителем идеального начала оказывается страдающий по причине собственной преступности человек: в стихотворении «Идеал» это леди Макбет, в стихотворении «Литании к Сатане» – Сатана, в целом ряде других стихотворений – сам лирический герой, чье переживание собственной порочности содержит в себе странную браваду пороком (например, стихотворение «Непоправимое»). Приведенные ниже и самые, пожалуй, знаменитые стихотворения Бодлера, выразительно иллюстрирует описанные особенности его поэтического мышления.

Падаль

Вы помните ли то, что видели мы летом?
Мой ангел, помните ли вы
Ту лошадь дохлую под ярким белым светом,
Среди рыжеющей травы?

Полуистлевшая, она, раскинув ноги,
Подобно девке площадной,
Бесстыдно, брюхом вверх лежала у дороги,
Зловонный выделяя гной.

И солнце эту гниль палило с небосвода,
Чтобы останки сжечь дотла,
Чтоб слитое в одном великая Природа
Разъединенным приняла.

И в небо щерились уже куски скелета,
Большим подобные цветам.
От смрада на лугу, в душистом зное лета,
Едва не стало дурно вам.

Спеша на пиршество, жужжащей тучей мухи
Над мерзкой грудою вились,
И черви ползали и копошились в брюхе,
Как черная густая слизь.

Все это двигалось, вздымалось и блестело,
Как будто, вдруг оживлено,
Росло и множилось чудовищное тело,
Дыханья смутного полно.

И этот мир струил таинственные звуки,

Как ветер, как бегущий вал,
Как будто сеятель, подъемля плавно руки,
Над нивой зерна развевал.

То зыбкий хаос был, лишенный форм и линий,
Как первый очерк, как пятно,
Где взор художника провидит стан богини,
Готовый лечь на полотно.

Из-за куста на нас, худая, вся в коросте,
Косила сука злой зрачок,
И выжидала миг, чтоб отхватить от кости
И лакомый сожрать кусок.

Но вспомните: и вы, заразу источая,
Вы трупом ляжете гнилым,
Вы, солнце глаз моих, звезда моя живая,
Вы, лучезарный серафим.

И вас, красавица, и вас коснется тленье,
И вы сгниете до костей,
Одетая в цветы под скорбные моленья,
Добыча гробовых гостей.

Скажите же червям, когда начнут, целуя,
Вас пожирать во тьме сырой,
Что тленной красоты – навеки сберегу я
И форму, и бессмертный строй.

Пер. В. Левика.

Предельно натуралистически изображая разлагающийся труп лошади, поэт прозревает в нем странную, парадоксальную красоту («стан богини, готовый лечь на полотно»), а в последних строфах, адресуя своей возлюбленной обещание неизбежности такого же удела, находит возможность утверждать силу искусства, единственно способного сохранить «тленную» красоту.

Следующее стихотворение, как и предыдущее, посвящено Жанне Дюваль. Страдая от несовершенства своей возлюбленной, от ее неспособности к пониманию поэта, лирический герой этого стихотворения парадоксально связывает порок с красотой и величием.

Ты на постель свою весь мир бы привлекла,

О, женщина, о, тварь, как ты от скуки зла!
Чтоб зубы упражнять и в деле быть искусной –
Съедать по сердцу в день – таков девиз твой гнусный.
Зазывные глаза горят, как бар ночной,
Как факелы в руках у черни площадной,
В заемной прелести ища пути к победам,
Но им прямой закон их красоты неведом.

Бездушный инструмент, сосущий кровь вампир,
Ты исцеляешь нас, но как ты губишь мир!
Куда ты прячешь стыд, пытаясь в позах разных
Пред зеркалами скрыть ущерб в своих соблазнах
Как не бледнеешь ты перед размахом зла,
С каким, горда собой, на землю ты пришла,
Чтоб темный замысел могла вершить Природа
Тобою, женщина, позор людского рода, –
Тобой, животное! – над гением глумясь.

Величье низкое, божественная грязь!

Пер. В. Левика.

Таким образом, поэзию Ш. Бодлера, с одной стороны, «питает» романтическая тема противостояния поэта и мира, а с другой стороны, в ней очевидно присутствует стремление снять романтический конфликт, уравновесив противоположные начала жизни (высокое и низкое, прекрасное и безобразное) – с тем, чтобы выразить глубинное содержание своей современности.

АНГЛИЙСКИЙ РЕАЛИЗМ

Формирование английского реализма приходится на начало викторианской эпохи. Так в британской истории принято называть эпоху правления королевы Виктории, которая, взойдя на престол в 1837 году, царствовала вплоть до 1901 года. Это эпоха экономического расцвета Англии: происходит мощное развитие индустрии, рост городов, развитие науки, формирование среднего класса, успешно осуществляется колониальная политика Англии.

С другой стороны, историки описывают викторианскую эпоху как эпоху сомнений и разочарований. Индустриализация остро поставила проблему нищеты и привела к обострению социальных конфликтов, кульминация которых приходится на чартизм – политическое движение, главные требования которого касались введения всеобщего избирательного права и защиты экономических интересов рабочих. Развитие науки опровергает незыблемость библейских истин. Так, теория Ч. Дарвина, труд которого «Происхождение видов» вышел в свет в 1859 году, опровергает тезис о том, что человек – результат божественного творения, противопоставляя ему тезис о том, что человек является результатом эволюции естественного мира.

В области этики это время сосуществования разных концепций. С одной стороны, оформляется идеология утилитаризма, в рамках которой культивируются индивидуалистические качества и такие формы поведения, которые могут обеспечить человеку успех и счастье. С другой стороны, формируется идеология «приличного поведения», в рамках которой провозглашается обязательность следования общепринятым приличиям. На этой почве возникают знаменитая викторианская преданность ритуалам, традициям, сложившимся принципам пуританского мировоззрения, культ дисциплины и порядка. Викторианская литература, с одной стороны, воспроизводит эту систему ценностей, а с другой стороны, подвергает ее критическому осмыслению.

Литература английского реализма очень специфична по сравнению с литературой французского реализма. Эту специфику мы разберем, во-первых, на примере творчества двух классиков английской литературы – Ч. Диккенса и У. Теккерея, чья литературная деятельность охватывает несколько десятилетий в развитии английского реализма: литературный дебют Диккенса состоялся в 1833 году, а его последний незаконченный роман датирован 1870 годом. Теккерей приходит в литературу в 40-х

годах, а умирает в 1863 году, также не завершив своего последнего произведения. Во-вторых, обратимся к творчеству английских писательниц сестер Шарлотты и Эмили Бронте, главные произведения которых были созданы в 40-е годы.

Чарльз Диккенс (1812–1870)

Основные факты жизни и творчества .

В литературу Диккенс пришел из журналистики, получив заказ на создание серии нравоописательных очерков от редакции одного из лондонских журналов, где и было опубликовано его первое произведение – «Очерки Боза» (1836). Деятельности репортера предшествовали самые разные способы заработка: финансовая несостоятельность отца, который был заключен в долговую тюрьму, вынудила Диккенса оставить школу и сначала работать на фабрике сапожной ваксы, а затем – посыльным, писцом, стенографистом и, наконец, газетным репортером. Роман, сделавший Диккенса знаменитым – «Посмертные записки Пиквикского клуба» (1836–1837), также вырос из издательского заказа: Диккенсу было предложено сделать сопроводительный текст к серии рисунков известного художника.

Творчество Диккенса 30–40-х годов отличает оптимистический взгляд на мир. В ранних нравоописательных произведениях («Очерки Боза», «Записки Пиквикского клуба») он нашел свое выражение в юмористической тональности повествования и в вере в неизбежность поражения зла перед лицом доброты и бескорыстия.

В романе «Приключения Оливера Твиста» (1837–1838) эта установка получает свое выражение в мелодраматическом разрешении конфликта: злые герои в финале романа несут заслуженное наказание, а добрый герой (Оливер Твист) обретает счастье. Эта же установка явственна и в цикле «Рождественские повести» (1842–1848). В одной из повестей этого цикла («Рождественская песнь в прозе») Диккенс, утверждая безусловность семейных ценностей, изображает абсолютное преображение скряги в доброго человека. Утопическая тональность отличает и роман «Домби и сын» (1848), герой которого – утилитарист, во имя процветания фирмы презревший чувства к своей семье, – в финале романа изображается чудесно преобразившимся и прощенным.

Творчество Диккенса 50–60-х годов отличает отход от утопизма раннего периода. Это находит свое выражение в отказе от прямолинейного деления персонажей на добрых и злых, в углубленном интересе к психологии «сложного» героя, в усложнении самой формы романа. В позднем творчестве Диккенса психологическая линия часто сочетается с детективной, детальное изображение повседневной жизни – со сложной символикой, завершенность истории – с финалом открытого типа.

Самые знаменитые романы этого периода – «Жизнь Дэвида Копперфилда» (1850), «Большие надежды» (1861), «Тайна Эдвина Друда» (1870, не законч.).

Свои эстетические взгляды Диккенс, как правило, излагает в предисловиях или других фрагментах произведений. Так как творческий путь Диккенса был продолжительным и охватывал почти четыре десятилетия, его эстетика была подвижной. В 30-е годы функцию искусства Диккенс связывал с необходимостью поддерживать в человеке неизменную веру в победу добра над злом, «несмотря на самые неблагоприятные обстоятельства и тяжелые препятствия» (как он пишет в предисловии к роману «Приключения Оливера Твиста»). На этой почве и произрастает тяготение раннего Диккенса к гротескным персонажам, сказочному сюжету преображения отрицательного человека в положительного, однозначному нравственному пафосу (исследователи его определили как «христианский гуманизм»), мелодраматизму и счастливым концовкам.

Позднее (начиная с «Домби и сына») складывается установка на адекватное изображение общественной жизни, на познание законов буржуазного мира, на достоверную передачу человеческих чувств, что ведет к тем изменениям в творчестве 50–60-х годов, которые мы описали выше. Недаром в предисловии ко второму изданию романа «Домби и сын» Диккенс объясняет суть финальной метаморфозы мистера Домби, очевидно, будучи не вполне удовлетворен тем, как это получилось в самом тексте романа. При этом он настаивает на достоверности изображения психологии героя, несмотря на то, что сама история является вымышленной. Осуществить правдивое раскрытие психологии героя оказалось возможно, объясняет Диккенс, благодаря способности автора «пристально и тщательно наблюдать человеческие характеры». Итак, нравственная установка в утверждении «долга» литературы поддерживать в человеке веру в победу добра сменяется установкой исследовательской.

Для более подробного разбора обратимся к романам, принадлежащим к разным периодам в творчестве Диккенса: «Приключения Оливера Твиста» и «Большие надежды». Сопоставление их будет тем более выразительно, что оба романа обращаются к истории ребенка. (Диккенс считается автором, открывшим тему детства в романистике.)

В предисловии к роману «Приключения Оливера Твиста» (1837) Диккенс сопрягает две задачи: показать «суровую и голую правду» и «продемонстрировать, как принцип добра всегда в конце концов торжествует». Первая задача (безусловно, реалистическая) находит свое выражение в описании жизненного

пути Оливера и того страшного социального фона, на котором разворачивается его история (работный дом, лавка гробовщика, путь в Лондон, воровской притон). Вторая задача, формулировка которой свидетельствует о романтических основах миропонимания автора, реализуется в концепции характера героя и концепции завершения его истории. В соответствии с реалистической логикой детерминации, герой в той или иной форме должен испытать на себе действие той социальной среды и тех социальных обстоятельств, которые составляют контекст его жизни. Однако в романе Диккенса реалистическая логика не действует: его герой, несмотря на криминальную среду обитания, ее воздействию не поддается (даже вопреки целенаправленным усилиям Монкса развратить его душу) и сохраняет свою добродетель. Недаром Оливера Твиста принято именовать сказочным героем. Тем более что завершение его истории также выстроено в соответствии с логикой сказки: герои-злодеи в финале романа терпят поражение, а Оливер обретает счастье и благополучие.

В романе «Большие надежды» (1860) юный герой уже изображен в процессе внутренних изменений, как носитель меняющегося, взрослеющего сознания. Роман построен как повествование от первого лица: повествователем является зрелый человек, который описывает события своего детства и своей юности с высоты обретенного жизненного опыта. Свои поступки многолетней давности он подвергает умудренно-иронической оценке. При этом акцент делается именно на внутренней эволюции. Недаром сам повествователь в собственной истории выделяет три «периода надежд».

В начале романа Филип Пиррип (Пип) изображен как герой, который обладает гармоничным мировосприятием: несмотря на всю несправедливость сиротской жизни, ужас встречи с беглым каторжником и унижения «службы» в доме мисс Хэвишем, он принимает события своей жизни, осмысляя их как выражение естественного содержания человеческого существования.

Однако после того, как у героя возникает желание стать джентльменом, и особенно после того, как, благодаря таинственному благожелателю, у него появляется надежда осуществить свою мечту, он теряет гармонию прежнего мировосприятия. Пытаясь осуществить свои социальные амбиции, герой начинает «стыдиться собственного дома» и отказывается от тех людей, которые его любят (Джо и Бидди). Но преодолеть «нравственное тяготение к родному дому» (Н. П. Михальская) он при этом не может, осознав, в конце концов, свой снобизм как моральное преступление.

Однако крушение социальных иллюзий Пипа оказывается важным этапом его человеческого самоосуществления: пережив опыт разочарования и стыда, он становится человеком, способным нести ответственность за себя и других. Это выразительно проявляется в истории его взаимоотношений с Абелем Мегвичем, мисс Хэвишем и Эстеллой. Так горестное проживание иллюзий оказывается в диккенсовском варианте романа воспитания необходимым условием нравственного становления человека. (Ср. с решением темы иллюзорного сознания во французском романе («Красное и черное», «Шагреневая кожа», «Госпожа Бовари», «Воспитание чувств»), где иллюзии, наоборот, осмысляются в негативном ключе: как фактор жизненного поражения героя.)

Приведем фрагмент текста, в котором отчетливо видно соприсутствие в тексте двух голосов: воспроизводится голос юного Пипа, непосредственно воспринимающего и фиксирующего происходящее, и в то же время звучит голос умудренного повествователя, сочувственно или иронически оценивающего иллюзии и ошибки своей юности (его очевидное звучание обозначим жирным шрифтом). Речь идет о внутреннем состоянии Пипа после того, как он объявил Джо и Бидди о том, что разбогател и отправляется в Лондон.

> «Раньше я счел бы это невероятным, однако я хорошо помню, что, по мере того как Джо и Бидди вновь обретали свое обычное спокойствие и веселость, у меня становилось все тяжелее на душе. Переменой в своей судьбе я, разумеется, не мог быть недоволен; но возможно, что, не догадываясь об этом, я был недоволен самим собой.
>
> Как бы то ни было, я сидел, уперев локоть в колено и уткнувшись подбородком в ладонь, и смотрел на угли, а Джо и Бидди говорили о моем отъезде, о том, что будут делать без меня, и о разных других вещах. И всякий раз, ловя на себе их приветливые взгляды (а они, особенно Бидди, часто поглядывали на меня), я ощущал какую-то обиду, словно читал в их глазах недоверие, хотя, видит бог, они не выражали его ни словом, ни знаком.
>
> Тогда я вставал и подходил к двери; дверь нашей кухни открывалась прямо на улицу и летними вечерами оставалась отворенной, чтобы было прохладнее. Стыдно сказать, но даже звезды, к которым я поднимал глаза, вызывали во мне снисходительную жалость, потому что мерцали над бедной деревушкой, в которой я провел

свою жизнь.

– Сегодня суббота, – сказал я, когда мы уселись за ужин, состоявший из хлеба с сыром и пива. – Еще пять дней, а потом уже будет день перед тем днем. Время пройдет быстро.

– Да, Пип, – подтвердил Джо, и голос его прозвучал глухо, потому что шел из кружки с пивом. – Время пройдет быстро.

– Быстро, очень быстро, – сказала Бидди.

– Я вот о чем думал, Джо: когда я пойду в город, в понедельник, заказывать новое платье, я скажу портному, что надену его прямо у него в мастерской, или велю послать к мистеру Памблчуку. Неприятно, если все здесь будут на меня глазеть. <…>

Тут Бидди, кормившая с ложки мою сестру, обратилась ко мне с вопросом:

– А ты подумал о том, как ты покажешься мистеру Гарджери, и твоей сестре, и мне? Ведь нам-то ты захочешь показаться?

– Бидди, – отвечал я с некоторым раздражением, – ты такая быстрая, что за тобой не поспеть…

– Если бы ты подождала еще минутку, Бидди, ты бы услышала, что я как-нибудь вечером принесу сюда свое платье в узелке – скорее всего накануне моего отъезда.

Бидди больше ничего не сказала. Я великодушно простил ее и вскоре затем сердечно пожелал ей и Джо спокойной ночи и пошел спать. Поднявшись в свою комнатушку, я сел и долго осматривал ее – жалкую, недостойную меня комнатушку, с которой я скоро навсегда расстанусь. Ее населяли чистые, юные воспоминания, и я мысленно разрывался между нею и роскошной квартирой, в которой мне предстояло жить, так же, как столько раз разрывался между кузницей и домом мисс Хэвишем, между Бидди и Эстеллой.

Весь день на крышу светило солнце, и комната сильно нагрелась. Я отворил окно и, высунувшись наружу, увидел, как Джо медленно вышел из темного дома и раза два прошелся взад-вперед; потом вышла Бидди, принесла ему трубку и дала огня. Он никогда не курил так поздно, из чего я мог заключить, что по каким-то причинам он нуждается в утешении.

Теперь он стоял у двери, прямо подо мной, и курил свою трубку. Бидди стояла подле, тихо разговаривая с ним, и я знал, что они говорят обо мне, потому что оба

они несколько раз ласково произнесли мое имя. Я не стал бы слушать дальше, даже если бы мог что-нибудь услышать; отойдя от окна, я сел на единственный стул у кровати, думая о том, как печально и странно, что этот вечер, когда передо мной только что открылось такое блестящее будущее, – самый тоскливый вечер в моей жизни. Оглянувшись на открытое окно, я увидел плывущий в воздухе дымок от трубки Джо, и мне подумалось, что это его благословение – не навязчивое, не показное, но разлитое в самом воздухе, которым мы оба дышали. Я задул свечу и улегся в постель; и постель показалась мне неудобной, и никогда уже я не спал в ней так сладко и крепко, как бывало».

Уильям Мейкпис Теккерей (1811–1863)

Основные факты жизни и творчества .

Теккерей родился в Калькутте в семье крупного колониального чиновника, учился в Англии, в том числе в Кембридже, который оставил ради образа жизни свободного художника и заграничных путешествий. Однако после краха банка, в который были вложены средства, оставленные ему отцом, вынужден был сотрудничать с целым рядом газетных и журнальных редакций. От карьеры живописца Теккерей отказался только после неудачного участия в конкурсе на замещение вакантной должности иллюстратора романа Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба». Диккенс, справедливо обнаружив саркастическую направленность рисунков Теккерея, счел их неподходящими для юмористической книги.

Как писатель Теккерей прославился после публикации «Книги снобов» (1846–1847) в журнале «Панч», которая представляла собой сборник очерков о различных проявлениях специфически английского вида социального тщеславия, которое, вслед за Теккереем, получило обозначение «снобизм». Теккерей описывает сноба как человека, который, презирая тех, кто находится на более низких ступенях социальной лестницы, готов «низменно» преклоняться перед вышестоящими.

Самый знаменитый роман Теккерея – «Ярмарка тщеславия» (1847–1848) – может быть понят только сквозь призму эволюции эстетических взглядов автора.

Ядро эстетики Теккерея в первую очередь складывается в результате критического осмысления творческой манеры Диккенса. Не принимая у Диккенса романтическую сторону его творчества (гротескное изображение зла, мелодраматизм, сказочность), Теккерей провозглашает принцип создания «максимального ощущения реальности». В этой формуле особенно обращает на себя внимание слово «ощущение»: задача художника, по Теккерею, не воспроизвести правду жизни, а «по возможности точно воспроизвести ее ощущение». Объективное, адекватное, безупречно правдивое изображение Теккерей считал невозможным (в отличие от, например, французских реалистов 30–40-х годов). Так, в эссе «Английские юмористы» (1851) Теккерей, размышляя об авторе, называет его «лицедеем» и «шарлатаном», который умеет заставить публику верить в правдивость своего сочинения, сам нисколько в нее не веря. Автор, с точки зрения Теккерея, в произведении лишь разыгрывает свою версию мира, свое личное и потому

субъективное представление о реальности. Такой взгляд нашел свое выражение и в знаменитом пассаже романа «Ярмарка тщеславия»: «Мир – это зеркало, он возвращает каждому его собственное отражение. Нахмурьтесь – и он в свою очередь кисло взглянет на вас, засмейтесь ему и вместе с ним – и он станет вашим веселым и милым товарищем». (Ср.: Стендаль отождествляет с зеркалом роман (он, дескать, зеркально отражает правду мира); Теккерей отождествляет с зеркалом сам мир (он, дескать, зеркально возвращает автору его собственное и субъективное представление о жизни).) Такого рода скептицизм в отношении познавательных возможностей человека сложился у Теккерея, как считают исследователи его творчества, под влиянием философов (а философию Теккерей изучал в Кембридже), которые считали, что человек обречен на ошибки в восприятии внешней реальности самой своей природой (Д. Юм, М. Монтень). Недаром одна из знаменитых максим Теккерея настаивает на том, что нельзя быть «слишком уверенным в <…> собственных <…> взглядах».

Итак, объективно изобразить реальность невозможно: автор имеет дело со своим субъективным восприятием мира, а не с его истиной. Но создать ощущение реальности, по Теккерею, вполне в силах автора, нужно только выбрать те средства, которые позволят ему добиться нужного эффекта.

Первоначально Теккерей пытался осуществить данную цель в сатире. Так в «Книге снобов», поставив перед собой задачу «обнаружить и исправить Великое Социальное Зло», Теккерей активно использует гротеск и гиперболу – главные средства сатирического разоблачения порока.

Однако позднее, под влиянием целого ряда факторов, формируется другая концепция достижения в литературе «ощущения правды» и другая концепция письма. Перечислим эти факторы.

Во-первых, Теккерей начинает переживать сатиру как манеру, противоречащую задаче создания эффекта правдоподобия, так как главные сатирические приемы (гипербола и гротеск) так или иначе искажают явление: преувеличивают его черты или доводят до абсурда его несовершенство.

Во-вторых, у писателя формируется понимание того, что жизнь современного человека необычайно сложна и «этически амбивалентна» (Р. Ф. Яшенькина), что влияющих на него факторов огромное множество, в то время как сатирическое изображение упрощает содержание жизни. «Трудно даже представить себе, – пишет Теккерей по этому поводу в романе «Ньюкомы» (1855), – сколько разных причин определяет собой

каждый наш поступок или пристрастие; как часто, анализируя свои побуждения, я принимал одно за другое…»

Поэтому от однозначно одиозных фигур раннего сатирического творчества Теккерей переходит к изображению обычной, повседневной жизни. При этом он отказывается от пафоса прямолинейного осуждения и разоблачения, который был характерен для сатирической манеры. Так формируется игровая манера письма, нашедшая свое самое выразительное воплощение в романе «Ярмарка тщеславия».

В основе композиции романа лежит прием параллелизма: в романе параллельно друг другу развиваются две повествовательные линии. Первую из них составляет рассказ о Ребекке Шарп – героине, образ которой представляет собой «английский вариант героя-карьериста» (Р. Ф. Яшенькина), то есть героя, готового любой ценой пробиться в свет и добиться благополучия. Делая ставку на свое женское очарование, Бекки практикует подчас самые неприглядные способы осуществления своей цели и в финале своей истории терпит крах.

Вторая повествовательная линия сосредоточена на истории Эмили Седли, которая, как кажется на первый взгляд, представляет собой полную противоположность Бекки. В соответствии с описанием автора, Эмили обладает «добрым, нежным, кротким и великодушным сердцем»: она готова всю жизнь хранить верность своему погибшему мужу и самоотверженно воспитывать сына. В финале своей истории она, казалось бы, обретает счастье во втором браке с майором Доббином, давно в нее влюбленным.

Однако при всем различии характеров и судеб своих героинь Теккерей акцентирует общность их положения: обе они, как и другие персонажи романа, являются участниками Ярмарки Тщеславия. Этот многосмысленный образ в романе Теккерея символизирует театральность, суетность, неподлинность человеческой жизни, в которой каждый пытается осуществить свой эгоистический интерес. По Теккерею, суеты оказывается исполнено как откровенное коварство Бекки, так и видимая добродетель Эмили, которая на самом деле разоблачается как форма глупости и наивного эгоизма. Недаром Эмили, готовая принести всю свою жизнь в жертву памяти своего ветреного и неверного супруга, иронически именуется в романе Титанией. Титания, напомним, героиня шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь», которая, будучи одурманена действием волшебного цветка, влюбилась в афинского ремесленника, который также подвергся действию волшебных сил и сменил человеческую голову на ослиную. Кроме того, добродетель Эмили

ставится под сомнение и в ее отношении к беззаветно влюбленному в нее Доббину, любовь и помощь которого она эгоистически-наивно принимает на протяжении многих лет, «оплачивая ее лишь благодарностью». Отсюда другое авторское определение Эмили – «маленький нежный паразит».

Таким образом, все персонажи романа осмысляются как участники ярмарки житейской суеты: каждый пытается «получить то, чего жаждет его сердце», и «таковы все», исключений нет. Эта мысль проясняет значение подзаголовка романа, в котором «Ярмарка тщеславия» определяется автором как «роман без героя». Теккерей имеет в виду, что его роман принципиально не обращается к героическим проявлениям по той причине, что их лишена современная жизнь.

При этом Теккерей, постоянно комментируя поступки персонажей, воздерживается от однозначного осуждения их, предпочитая оценке попытку объяснения поведения своих героев. Так, описывая тактику обольщения, которой придерживалась Ребекка в отношении состоятельных мужчин, Теккерей обращается к читательнице со следующим наставлением:

> «Я не думаю, сударыня, что мы вправе хоть сколько-нибудь осуждать ее за это. Правда, задача уловления женихов обычно с подобающей скромностью препоручается юными особами своим маменькам, но вспомните, что у мисс Шарп нет любящей родительницы, чтобы уладить за нее этот деликатный вопрос, и если она сама не раздобудет себе мужа, то не найдется никого в целом мире, кто оказал бы ей эту услугу».

Объясняя злой прагматизм Ребекки целой совокупностью причин: низким происхождением, острым тщеславием, отсутствием поддержки и средств к существованию – Теккерей не уклоняется от сочувствия, а иногда и восхищения талантами своей героини, которая ловко добивается от мира того, «чего жаждет ее сердце», хотя в рассказе о ней, конечно, доминирует ироническая, а то и сатирическая тональность.

Идея детерминированности человеческого поведения достигает своего абсолютного выражения в авторском уподоблении персонажей марионеткам. В предисловии к роману, которое называется «Перед занавесом», Теккерей выводит себя самого в образе Кукольника, который разыгрывает на глазах читателя кукольное представление, ловко управляя марионетками.

> «Знаменитая кукла Бекки проявила необычайную

гибкость в суставах и оказалась весьма проворной на проволоке; кукла Эмилия, хоть и снискавшая куда более ограниченный круг поклонников, все же отделана художником и разодета с величайшим старанием; фигура Доббина, пусть и неуклюжая с виду, преестественно и презабавно…»

Образ мира как кукольного театра в творчестве Теккерея сложился, конечно, на почве переживания той тотальной несвободы, которую европейский реализм считает объективной закономерностью человеческого существования в современном буржуазном мире. Отсюда сочетание в романе смехового начала с откровенно пессимистической тональностью. «Чувство этической угнетенности» (Р. Ф. Яшенькина) возникает у автора и на почве отождествления себя самого с персонажами Ярмарки Тщеславия. Единственное, в чем автор отличает себя от других, – это горестное понимание всеобщей безнравственности и эгоизма:

> «Кто не замечал, с какой готовностью ближайшие друзья и честнейшие люди подозревают и обвиняют друг друга в обмане, как только дело коснется денежных расчетов? Все так делают. Мне думается, все правы и весь мир мошенничает».

И ниже:

> «О братья по шутовскому наряду! Разве не бывает таких минут, когда становится тошно от зубоскальства и кривляния, от звона погремушек и колокольчиков на шутовском колпаке? И вот, дорогие друзья и сотоварищи, моей приятной задачей является прогулка с вами по Ярмарке для осмотра ее лавок и витрин: а потом мы все можем вернуться к себе домой и после блеска, шума и веселья чувствовать себя глубоко несчастными, оставшись наедине с собой».

В связи с этим обратим внимание на полное авторское название книги очерков о снобах: «Книга снобов, написанная одним из них» (разрядка наша. – О. Т.).

Шарлотта Бронте (1816–1856)
Эмили Бронте (1818–1848)

Основные факты жизни и творчества .

Существующее в литературоведении понятие «тайна семьи Бронте» касается целого ряда загадок в жизни семьи провинциального священника Патрика Бронте. Это, во-первых, феномен «коллективной» литературной одаренности сестер Бронте. Во-вторых, это затворнический образ жизни семьи, который породил множество версий относительно характера отца семейства Бронте и характера взаимоотношений между членами семьи. Только Шарлотта Бронте в отличие от своих младших сестер помимо домашнего образования получила образование в женском пансионе в Брюсселе, где пережила безответное чувство любви к женатому человеку, сильнейшим образом повлиявшее на характер ее творчества. Только она дожила почти до сорокалетнего возраста (Энн и Эмили умерли в 29 и 30 лет соответственно), только она имела опыт супружества, правда очень недолгого, так как умерла, не прожив в браке и года и не успев стать матерью.

Сестры начинали свой путь в литературе как поэтессы: в 1846 году они издали сборник стихотворений под псевдонимом братьев Белл (Каррера, Эктона и Эллиса). Использование писательницами мужского псевдонима для публикации своей первой книги свидетельствует о тех трудностях, которыми сопровождалось вхождение женщины в викторианскую литературу. Викторианская культура, как известно, предписывала женщине единственную сферу реализации – семью, при этом культивируя идеал женщины как «ангела в доме». Недаром известный английский поэт Роберт Саути, к которому Шарлотта Бронте обратилась в надежде на профессиональный отзыв о своих стихотворениях, обеспокоенно предположил, что литературные занятия отвлекут ее от выполнения женских обязанностей, «повредят» ее «сердцу и уму». «Литература не может быть уделом женщины и не должна им быть», – писал он.

В 1847 году под тем же самым мужским псевдонимом Шарлотта Бронте издает свой самый знаменитый роман – «Джен Эйр». В этом же году вышли в свет и романы ее сестер: «Грозовой перевал» (единственный роман Эмили Бронте) и «Агнес Грей» (первый роман Энн Бронте).

Роман Шарлотты Бронте «Джен Эйр», безусловно, опирается на романтическую традицию: писательница практикует

мелодраматические способы разрешения конфликтов, романтическую символику, выстраивает образ главного героя (мистера Рочестера) в соответствии с байроническим типажом одинокого страдающего героя, презирающего общественные условности.

При этом роман представляет собой глубоко новаторское произведение, выводящее его за рамки романтической эстетики. Во-первых, роман содержит острую критику в адрес целого ряда социальных установлений викторианской эпохи. Она выражает себя, например, в эпизодах описания пребывания Джен Эйр в Ловудской школе для бедных сирот. Директор школы, мистер Брокльхерст, изображен как носитель педагогической идеи, в рамках которой цель воспитания связывается с формированием человека, смиренного перед законом: как законом божеским, так и законом социальным. Воплощение этой идеи оборачивается самой откровенной жестокостью по отношению к воспитанницам. Приведем сцену, которая открывается упреками мистера Брокльхерста, обращенными воспитательнице, распорядившейся выдать ученицам второй завтрак вместо испорченного.

> « – Разрешите мне, сударыня, заметить вам следующее: вы понимаете, что моя цель при воспитании этих девушек состоит в том, чтобы привить им выносливость, терпение и способность к самоотречению. Если их и постигло маленькое разочарование в виде испорченного завтрака – какого-нибудь пересоленного или недосоленного блюда, то это испытание отнюдь не следовало смягчать, предлагая им взамен более вкусное кушанье; поступая так, вы просто тешите их плоть, а значит – извращаете в корне основную цель данного благотворительного заведения; наоборот, всякий такой случай дает нам лишний повод для того, чтобы укрепить дух воспитанниц, научить их мужественно переносить земные лишения. Очень уместна была бы небольшая речь; опытный воспитатель воспользовался бы таким поводом для того, чтобы упомянуть о страданиях первых христиан, о пытках, которые переносили мученики, и, наконец, о призыве господа нашего Иисуса Христа, предложившего своим ученикам взять свой крест и идти за ним; о его наставлениях, что не единым хлебом жив человек, но каждым словом, исходящим из уст божьих; о его божественном утешении: “Если вы жаждете или страждете во имя мое, благо вам будет”. О сударыня, вложив хлеб и сыр вместо пригоревшей овсянки в уста

этих детей, вы, может быть, и накормили их бренную плоть, но не подумали о том, какому голоду вы подвергли их бессмертные души!

Мистер Брокльхерст снова сделал паузу, видимо взволнованный собственным красноречием. Когда он заговорил, мисс Темпль опустила взор; теперь же она смотрела прямо перед собой, и ее лицо, и обычно-то бледное, постепенно становилось таким же холодным и неподвижным, как мрамор, и рот ее был сжат так, что, казалось, только резец скульптора может открыть его.

Тем временем мистер Брокльхерст, стоя возле камина с заложенными за спину руками, величественно рассматривал воспитанниц. Вдруг он заморгал, как будто ему что-то попало в глаз, и, обернувшись, сказал торопливее, чем говорил до сих пор:

– Мисс Темпль, мисс Темпль, что это за девочка с кудрявыми волосами? Рыжие волосы, сударыня, и кудрявые, вся голова кудрявая! – И, подняв трость, он указал на ужаснувшую его воспитанницу, причем его рука дрожала.

– Это Джулия Северн, – отозвалась мисс Темпль очень спокойно.

– Джулия Северн или кто другой, сударыня, но по какому праву она разрешает себе ходить растрепой? Как смеет она так дерзко нарушать все правила и предписания этого дома, этого благочестивого заведения? Да у нее на голове целая шапка кудрей!

– Волосы у Джулии вьются от природы, – ответила мисс Темпль еще спокойнее.

– От природы! Но мы не можем подчиняться природе, – я хочу, чтобы эти девочки стали детьми Милосердия; и потом, зачем такие космы? Я повторял без конца мое требование, чтобы волосы были зачесаны скромно и гладко. Мисс Темпль, эту девушку надо остричь наголо. Завтра же у вас будет парикмахер! Я вижу, что и у других девушек волосы длиннее, чем полагается, – вон у той высокой; скажите ей, пусть повернется затылком. Пусть весь первый класс встанет и обернется лицом к стене.

Мисс Темпль провела носовым платком по губам, словно стирая невольную улыбку. Однако она отдала приказание, и девушки, наконец, поняв, что от них требуется, выполнили его. Я слегка откинулась назад, и мне были видны с моей парты взгляды и гримасы,

которыми они сопровождали этот маневр. Жаль, что мистер Брокльхерст не видел их: возможно, он тогда понял бы, что, сколько бы он ни трудился над внешней оболочкой, внутренний мир девочек был от него бесконечно далек».

Во-вторых, безусловная оригинальность романа состоит в том, что повествование в нем ведется от лица самой героини. До Шарлотты Бронте в английской литературе субъектом повествования был только мужчина, и история от первого лица выстраивалась только как история мужчины. Этой традиции Шарлотта Бронте подчиняется в своем самом первом романе – «Учитель», где она героем собственной автобиографической истории (истории обучения и преподавания в брюссельском пансионе) делает молодого мужчину, выстраивая повествование именно от его лица. В «Джен Эйр» писательница отступает от этого канона. Причем роман, в котором и повествователем, и главным лицом является молодая девушка, вовсе не превращается в простое описание сложной женской судьбы. Это история самоопределения женщины в рамках конкретной культурной эпохи – эпохи викторианской, предъявляющей к женщине, как мы говорили выше, совершенно определенные требования. Причем это история, которая вобрала в себя, по выражению В. С. Рабиновича, и опыт смирения, и опыт сопротивления.

Первые эпизоды истории Джен Эйр поданы под знаком сопротивления: героиня бунтует против унизительного положения бедной родственницы в доме тетки миссис Рид; глубокое внутреннее сопротивление у нее вызывает лицемерная мораль Брокльхерста, обрекающая воспитанниц Ловуда на голод, унижения, болезни и смерть; она протестует против предопределенности своей судьбы и покидает Ловудскую школу в надежде достойной самореализации; ее возмущает пренебрежение викторианской культуры к стремлению женщины реализовать себя соответственно своим наклонностям. (Кстати, Шарлотта Бронте считается первой писательницей, открывшей в литературе феминистскую проблематику.)

Но вот самый загадочный эпизод истории Джен Эйр: эпизод бегства героини из Торнфилда, имения, где она служила гувернанткой и от хозяина которого – мистера Рочестера – получила предложение о замужестве. Узнав, что Рочестер женат на женщине, давно впавшей в буйное помешательство, героиня покидает своего возлюбленного, несмотря на его отчаянные мольбы остаться и презреть условности. Поступок героини, с одной стороны, представляет собой, конечно, сопротивление

возможной участи «содержанки»; но с другой стороны, этот поступок означает и подчинение закону: героиня не считает возможным идти против закона, жертвуя чувством во имя внешнего долга:

> «Это была настоящая пытка. Мне казалось, что раскаленная железная рука сжимает мне сердце. Ужасная минута, полная борьбы, мрака и огня! Ни одно человеческое создание, жившее когда-либо на земле, не могло желать более сильной любви, чем та, которую мне дарили, а того, кто меня так любил, я просто боготворила. И я была вынуждена отказаться от моей любви и моего кумира. Одно только страшное слово звучало в моих ушах, напоминая мне мой мучительный долг: “бежать!” <…>
>
> Я не нарушу закона, данного богом и освященного человеком. Я буду верна тем принципам, которым следовала, когда была в здравом уме… Правила и законы существуют не для тех минут, когда нет искушения, они как раз для таких, как сейчас, когда душа и тело бунтуют против их суровости; но как они не тяжелы, я не нарушу их. Если бы я для своего удобства нарушала их, какая была бы им цена? А между тем их значение непреходяще, – я в это верила всегда».

Однако впоследствии героиня возвращается к возлюбленному, причем решение вернуться она принимает и не подозревая о том, что безумная жена Рочестера мертва и теперь брак возможен. Возвращение является результатом внутренних изменений, которые переживает героиня вследствие размышлений над той моделью брака, которую ей предлагает священник Сент-Джон. Эта модель прямо противоположна той модели отношений, о возможности которой говорил Рочестер. Рочестер настаивал на том, что счастье между любящими достижимо и вопреки долгу перед законом; Сент-Джон же считает вполне обоснованным союз, основанный только на служении долгу, вопреки любви. Предлагая Джен стать его женой и отправиться с ним в Индию для миссионерской деятельности, Сент-Джон невольно позволяет героине понять, что такого рода путь есть предательство самой себя:

> «Я в силах сделать то, что он от меня требует; нельзя с этим не согласиться, – говорила я себе. – Но я чувствую, что недолго проживу под лучами индийского солнца. А что тогда? Но ему это все равно. Когда придет

мой смертный час, он смиренно и безропотно вернет меня богу, который меня вручил ему. Все это для меня вполне ясно. Оставляя Англию, я покину любимую, но опустевшую для меня страну, – мистера Рочестера здесь нет; а если бы он даже и находился здесь, какое это может иметь для меня значение? Мне предстоит теперь жить без него; что может быть бессмысленней и малодушней, чем влачить свои дни в чаянии какой-то несбыточной перемены в моей судьбе, которая соединила бы меня с ним! Без сомнения (как однажды сказал Сент-Джон), я должна искать новых интересов в жизни, взамен утраченных; и разве дело, которое он сейчас мне предлагает, не самое достойное из всех, какие человек может избрать, а бог – благословить? Разве оно не заполнит благородными заботами и высокими стремлениями ту пустоту, которая оставалась после разбитых привязанностей и разрушенных надежд? Видимо, я должна ответить “да”, – и тем не менее я содрогаюсь при мысли об этом. Увы! Если я пойду за Сент-Джоном, я о т – рекусь от какой-то части самой себя; если я поеду в Индию, я обреку себя на преждевременную смерть. А что будет со мной до тех пор? О, я прекрасно знаю. Я это отчетливо вижу. Трудясь в поте лица, чтобы угодить Сент-Джону, я превзойду все его самые смелые ожидания. Если я поеду с ним, если принесу ту жертву, которой он от меня требует, – эта жертва будет полной: я положу на алтарь свое сердце, все свои силы, всю себя (разрядка наша. – О. Т.).

Сент-Джон никогда не полюбит меня, но он будет мною доволен. Он обнаружит во мне энергию, какой и не подозревал, источник сил, о котором даже не догадывался. Да, я смогу нести такой же тяжкий труд, как и он, и столь же безропотно.

Итак, я могла бы согласиться на его предложение, если бы не одно условие, ужасное условие: он хочет, чтобы я стала его женой, а любви ко мне у него не больше, чем вот у того сурового гигантского утеса, с которого падает в стремнину пенистый поток. Он ценит меня, как воин хорошее оружие, – и только. Пока он не муж мне, меня это мало трогает; но могу ли я допустить, чтобы он осуществил свои расчеты, хладнокровно выполнил свои планы, пройдя со мною через брачную церемонию? Могу ли я принять от него обручальное кольцо и претерпеть всю видимость любви (он, без

сомнения, будет педантично соблюдать ее), зная, что самое основное при этом отсутствует? Каково мне будет сознавать, что любая его ласка является жертвой, приносимой из принципа? Нет, такое мученичество было бы чудовищным. Я ни за что не пойду на это».

Отказ от внешнего представления о долге и признание долга перед чувством и перед любимым становятся залогом счастливого завершения истории Джен Эйр.

Итак, оригинальность романа Шарлотты Бронте в первую очередь состоит в создании женского характера, совершенно незнакомого викторианской литературе: это характер, для которого главной ценностью является личное достоинство и верность себе самой, своим собственным представлениям о должном.

Роман Эмили Бронте «Грозовой перевал» отличает не оригинальность выписанных характеров (они стереотипно романтические), а глубокая оригинальность сюжетного решения. К тому же «Грозовой перевал» представляет собой философское произведение, и именно сюжетопостроение романа является главным способом выражения авторской философии.

Сюжет романа состоит из двух частей. Первую часть образует история предательства: Кэтрин Эрншо, завороженная образом жизни состоятельной семьи Линтонов, отказывается соединить свою судьбу с Хитклифом – человеком, чье происхождение неизвестно, положение в семье Эрншо унизительно, а перспективы туманны. Однако в мыслях Кэтрин отождествляет себя с ним: «Я и есть Хитклиф», «он больше я, чем я сама. Из чего бы ни были сотворены наши души, его душа и моя – одно». Но, несмотря на природное родство душ, героиня, по словам Хитклифа, «предает свое сердце», выйдя замуж за Линтона и покинув Грозовой перевал. Результатом предательства становится, с одной стороны, болезнь, безумие и смерть Кэтрин, а с другой стороны, демоническое преображение Хитклифа, принявшего обет мстительной расправы со всеми, кто оказался волей или неволей вовлечен в сферу его трагедии.

Приведем сцену, в которой Хитклиф прощается с умирающей Кэтрин:

« – Ты даешь мне понять, какой ты была жестокой – жестокой и лживой. Почему ты мной пренебрегала? Почему ты предала свое собственное сердце, Кэти? У меня нет слов утешения. Ты это заслужила. Ты сама убила себя. Да, ты можешь целовать меня, и плакать, и вымогать у меня поцелуи и слезы: в них твоя гибель…

твой приговор. Ты меня любила – так какое же ты имела право оставить меня? Какое право – ответь! Ради твоей жалкой склонности к Линтону?.. Когда бедствия, и унижения, и смерть – все, что могут послать бог и дьявол, – ничто не в силах было разлучить нас, ты сделала это сама по доброй воле. Не я разбил твое сердце – его разбила ты; и, разбив его, разбила и мое. Тем хуже для меня, что я крепкий. Разве я могу жить? Какая это будет жизнь, когда тебя… О боже! Хотела бы ты жить, когда твоя душа в могиле?

– Оставь меня! Оставь! – рыдала Кэтрин. – Если я дурно поступила, я за это умираю. Довольно! Ты тоже бросил меня, но я не стану тебя упрекать. Я простила. Прости и ты!

– Трудно простить, и глядеть в эти глаза, и держать в руках эти истаявшие руки, – ответил он. – Поцелуй меня еще раз. И спрячь от меня свои глаза! Я прощаю зло, которое ты причинила мне. Я люблю моего убийцу…»

Описанная нами первая часть сюжета, представляющая собой историю предательства (со стороны Кэтрин) и бунта (со стороны Хитклифа), в романе уравновешена второй частью, посвященной истории искупления и смирения. Эта часть сюжета связана с историей дочери Кэтрин и Линтона, унаследовавшей и имя своей матери, и проклятие ее отвергнутого возлюбленного.

Кэтрин Линтон проходит путь, зеркально противоположный материнскому пути. Если та, урожденная Эрншо, воображает союз с Хитклифом и в мечтах присваивает себе его имя, но становится Кэтрин Линтон, то ее дочь, урожденная Линтон, через насильственное замужество с сыном Хитклифа становится Кэтрин Хитклиф, но после смерти мужа выходит замуж за Гэртона Эрншо, возвращая себе и имение своей матери, и ее имя. Пережив страдание и ад, но искупив родовую вину старшей Кэтрин, «предавшей свое сердце», она восстанавливает исходное положение вещей, нарушенное себялюбием матери и бунтом Хитклифа. Она не отталкивает униженного Гэртона (подобно тому, как поступила с Хитклифом ее мать), а идет навстречу своему чувству и восстанавливает достоинство своего возлюбленного, в результате обретая счастье:

«Дружба <…> быстро крепла; иногда происходили и короткие размолвки. Эрншо не мог по первому велению стать культурным человеком, а моя молодая госпожа не была ни философом, ни образцом терпения. Но так как у них у обоих все силы души были

устремлены к одной и той же цели – потому что одна любила и желала уважать любимого, а другой любил и желал, чтоб его уважали, – они в конце концов достигли своего».

Гармонический итог в финале романа обретают и виновники трагедии: Хитклиф и Кэтрин-старшая. Убедившись в несостоятельности мести, Хитклиф добровольно принимает смерть и за порогом жизни обретает мистический союз с Кэтрин, к которой он всегда стремился. Союз этот вовсе не является вознаграждением за любовь, скорее, его следует рассматривать как вознаграждение за отказ от мести. Только приняв свое поражение при виде сердечной дружбы Гэртона и Кэтрин-младшей, Хитклиф находит возможность воссоединения с возлюбленной, в то время как мольбы, обращенные к ее призраку в период жестокого бунта, оставались безответными.

Таким образом, у Эмили Бронте нет романтической идеализации любовного чувства Кэтрин и Хитклифа. Одержимость этих героев, понятая ими как природное родство душ, ввергает их в круговорот поступков, требующих искупления (предательство Кэтрин, проклятие и месть Хитклифа). Оба героя это искупление обретают в финале романа: Хитклиф – в смирении, Кэтрин – в том, как свою жизнь выстраивает ее дочь, в любви интуитивно делая ставку не на природное родство душ, а на душевный труд, труд восстановления и воспитания возлюбленного.

Вернемся к вопросу о философском содержании романа. В исследовательской литературе нередко встречается мысль о том, что его образует романтическая вера в возможность человека осуществить свою страсть, какими бы испытаниями не сопровождалось воплощение этого намерения и с какими бы препятствиями оно не сталкивалось. Кажется, что данная интерпретация поддерживается и важными фактами относительно обстоятельств смерти Эмили Бронте, о которых нам известно по эпистолярным свидетельствам Шарлотты Бронте. Как пишет Шарлотта, Эмили пыталась воплотить в своей жизни образ титанического героя, который, презирая земные законы, бросает им вызов и добивается осуществления своего сверхчеловеческого замысла. Умирая, она ведет себя соответственно этой демонической роли, роли Хитклифа[5]: отказывается от медицинской помощи, от ухода и заботы сестер, так как верит, что исключительно от ее воли зависит победа над смертью.

Однако пристальное внимание к «искупительной» части сюжета «Грозового перевала» позволяет связывать философское

содержание романа не с романтической эстетизацией противостояния всем препятствиям, а, наоборот, с утверждением отказа от бунта как единственной возможности воплощения желания[6].

Другая оппозиция, лежащая в основе философского содержания романа, помимо оппозиции «бунт – смирение», – это оппозиция «природа – культура», столь важная для викторианского сознания. Если природное родство старших героев (Хитклифа и Кэтрин Эрншо) влечет за собой катастрофические последствия, то душевные усилия младших героев (Гэртона и Кэтрин) в ситуации изначального отсутствия природной склонности становится залогом счастливого разрешения трагической ситуации. Этот роман, безусловно, еще более близок к романтической эстетике, нежели роман «Джен Эйр», хотя присутствие в нем социальной проблематики, натуралистическое изображение обстоятельств жизни, проникновение в глубинные пласты человеческой психологии позволяют говорить и о присутствии реалистического начала в повествовании.

Итак, рассмотренные нами романы, созданные в рамках литературы английского реализма, в содержательном плане представляют собой художественную рефлексию относительно важнейших установлений и ценностей викторианской культуры (культ традиции, закона и долга), а также относительно сложившихся в ее лоне форм поведения и мирочувствования (снобизм, утилитаризм, бунт, смирение).

Список литературы

Учебная литература

История зарубежной литературы XIX века: в 2-х ч. / под ред. Н. П. Михальской. М.: Просвещение, 1991.

История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н. А. Соловьевой. М.: Высшая школа, 2007.

Луков В. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней / В. А. Луков. М.: ИЦ «Академия», 2003.

История западноевропейской литературы. XIX век: Германия. Австрия. Швейцария / А. Г. Березина, А. В. Беловратов, Л. Н. Полубояринова. М.: Academia, 2005.

Храповицкая Г. Н. Реализм в зарубежной литературе (Франция, Англия, Германия, Норвегия, США) / Г. Н. Храповицкая. М.: Academia, 2006.

История западноевропейской литературы. XIX век. Англия / Л. В. Сидорченко, И. И. Бурова, А. А. Аствацатуров. М.: Изд. центр «Академия», 2004.

Проскурнин Б. М., Яшенькина Р. Ф. История зарубежной литературы XIX в.: Западноевропейская реалистическая проза / Б. М. Проскурнин, Р. Ф. Яшенькина. М.: Флинта, 1998.

Гиленсон Б. А. История зарубежной литературы XIX в. / Б. А. Гиленсон. М.: Изд. центр «Академия», 2012.

История западноевропейской литературы XIX в.: Франция, Италия, Испания, Бельгия. М.: Академия, 2012.

Храповицкая Г. Н., Коровин А. В. История зарубежной литературы: западноевропейский и американский реализм / Г. Н. Храповицкая, А. В. Коровин. М.: Изд. центр «Академия», 2012.

Проскурнин Б. М., Яшенькина Р. Ф. История зарубежной литературы XIX в. Западноевропейская проза / Б. М. Проскурнин, Р. Ф. Яшенькина. М.: Флинта, 2008.

Проскурнин Б. М., Яшенькина Р. Ф. Французские реалисты: Стендаль, Бальзак, Мериме / Б. М. Проскурнин, Р. Ф. Яшенькина: текст лекций. Пермь, 1993.

Проскурнин Б. М., Яшенькина Р. Ф. Из истории зарубежной литературы 30–70-х гг. Английские реалисты: Диккенс, Теккерей, Бронте / Б. М. Проскурнин, Р. Ф. Яшенькина: текст лекций. Пермь, 1994.

Исследовательская литература

Забабурова Н. В. Стендаль и проблемы психологического анализа / Н. В. Забабурова. Ростов н/Д.: Изд-во Ростов. ун-та, 1982.

Тимашева О. В. Стендаль / О. В. Тимашева. М.: Знание, 1983.

Реизов Б. Г. Стендаль: художественное творчество / Б. Г. Реизов. Л.: Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1978.

Резник Р. А. «Философские этюды» Бальзака / Р. А. Резник. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1983.

Реизов Б. Г. Бальзак: сб. статей / Б. Г. Реизов. Л.: Ленингр. ун-т, 1960.

Реизов Б. Г. Французский роман XIX века: учеб. пособие / Б. Г. Реизов. М.: Высшая школа, 1977.

Реизов Б. Г. Творчество Г. Флобера / Б. Г. Реизов. М.: Гослитиздат, 1955.

Нольман М. Бодлер. Судьба. Эстетика. Стиль / М. Нольман. М.: Худ. литература, 1979.

Косиков Г. К. Ш. Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» / Г. К. Косиков // Ш. Бодлер. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М.: Высшая школа, 1993.

Сильман Т. И. Чарльз Диккенс: очерки творчества / Т. И. Сильман. Л.: Художественное творчество, 1970.

Вахрушев В. С. Творчество У. Теккерея / В. С. Вахрушев. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1984.

Ивашева В. Р. «Век нынешний и век минувший»: Английский роман в его современном звучании / В. Р. Ивашева. М.: Худ. литература, 1990.

Эти загадочные англичанки… / Е. Ю. Гениева и др. М.: Прогресс, 1992.

Карельский А. В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы / А. В. Карельский. М.: Сов. писатель, 1990.

Михайлов А. Д. От Ф. Вийона до М. Пруста. Страницы истории французской литературы Нового времени / А. Д. Михайлов: в 2-х т. М.: Языки славянской культуры, 2010.

Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании / В. В. Ивашева. М.: Худ. литература, 1974.

Карельский А. В. Метаморфозы Орфея / А. В. Карельский. Вып. 1: Французская литература XIX в. М., 1999.

notes

1

Determinare (лат.) – определять, ограничивать.

2

Напомним, что Кювье реконструировал образы вымерших животных по сохранившимся фрагментам их скелетов.

З

С лат. – поровну.

4

Наблюдение А. В. Карельского.

5

Известно, что Эмили отождествляла себя со своим героем.

Возможно, придя к такому выводу на страницах своего романа, Эмили Бронте пыталась опробовать его правоту в бунтарстве против смертельной болезни.